REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER STAATLICHEN GALERIEN IN BAYERN

XXXII. Band. 6. Heft.



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1909.

Zur Baugeschichte des Ulmer Münsters.

Von **Hans Klaiber.**

I.

Der dritte Münsterbaumeister.

Bereits die älteren Ulmer Forscher neigten zu der Ansicht, daß in den ersten Anfängen des Ulmer Münsterbaues die Baumeisterfamilie der Parler beteiligt gewesen sei. Die Auffindung eines Grabsteines mit dem bekannten Parlerschen Meisterzeichen schien diese Ansicht zu bestätigen, und man sprach ihn als »Gedenkstein« für die drei ersten Meister des Baues an. Der erste, Heinrich d. Ä., der in einer Kirchenpflegrechnung von 1387 als verstorben genannt wird, soll Heinrich Parler, der Erbauer der Heiligkreuzkirche in Gmünd sein, Meister Michael sein Sohn, und der jüngere Meister Heinrich, der laut dieser Urkunde im Jahre 1387 zu dem Werke bestellt worden ist, wird mit dem in Prag, Brünn und Mailand genannten Heinrich von Gmünd identifiziert. Was die beiden ersten Meister betrifft, so bewegen wir uns auf dem unsicheren Boden der Hypothese. Zwar ist es wohl möglich oder gar wahrscheinlich, daß der in dem Anniversarbuche der Gmünder Pfarrkirche erwähnte magister Hainricus arctitector, dessen Grabstein in der Kirche war, wirklich Heinrich Parler der Vater des Prager Dombaumeisters, gewesen ist. Aber die Annahme, daß er als Greis noch an den Münsterbau berufen und dann wieder in die Heimat zurückgekehrt sei, hat wenig für sich; es ist glaubhafter, daß er dem Gmünder Kirchenbau bis zu seinem Tode vorgestanden und in dem 1372 in Gmünd genannten Meister Johannes seinen Nachfolger gefunden habe. Jedenfalls erhielt ein in der Gmünder Pfarrkirche beigesetzter Baumeister keinen Grabstein im Ulmer Münster. Doch mag das auf sich beruhen; über den ersten Münsterbaumeister läßt sich ohne weitere urkundliche Aufschlüsse keine Sicherheit gewinnen, ebensowenig über seinen Nachfolger, Meister Michael. Etwas besser steht es mit dem an dritter Stelle genannten Heinrich d. J., über den sich nun tatsächlich einiges ermitteln läßt. Im Jahre 1378 wird in den Wochenrechnungen des Prager Doms ein Heinrich von Gmünd genannt. Als markgräflicher Baumeister erscheint er 1381 am Hofe zu Brünn unter dem Namen magister Henricus de Gemunden lapicida, 1384 wird er

wieder erwähnt; 1387 begibt er sich nach Köln mit einem vom 22. September datierten Schreiben des Brünner Rates, worin dieser bittet, dem Steinmetzen in seiner Geldangelegenheit behilflich zu sein, damit er so schnell als möglich binnen kurzer Zeit nach Brünn zu seiner Herrschaft zurückkehren könne. (Vgl. die Nachweise bei Neuwirth, Peter Parler von Gmünd.) Dieser Baumeister des Markgrafen von Mähren soll nun der dritte Münsterbaumeister, Heinrich d. J., sein. Dagegen erhebt sich eine chronologische Schwierigkeit. Die Ulmer Kirchenpflegrechnung stammt vom 17. April 1387 und bucht bereits eine Zahlung an den nunmehr zum Werk bestellten Meister Heinrich. Damals aber befand sich Heinrich von Gmünd noch in fester Stellung in Brünn; soll er doch von der Kölner Reise im Spätherbst 1387 wieder »nach Brünn und zu seiner Herrschaft« zurückkehren; er stand also damals noch im Dienste seines Herrn und hat von den Ulmer Kirchenpflegern sicher keine Zahlungen erhalten. Die Identifizierung der zwei Meister ist deshalb nicht angängig. Gleichwohl läßt sich wahrscheinlich machen, daß der Ulmer Heinrich zu der weitverzweigten Gmünder Baumeisterfamilie (oder waren es deren verschiedene?) gehört und ein und dieselbe Person ist mit dem am Mailänder Dombau tätigen Enrico da Gamodia. Im Jahre 1391 wünschte man in Mailand für den Dombau einen deutschen Meister zu gewinnen. Darum wird Hans von Fernach nach Deutschland ausgesandt, um von dort einen Meister (quendam magistrum pro optimo inzignerio approbatum) von Ruf mitzubringen. Gegen Schluß des Jahres trifft ein deutscher Baumeister, Enrico da Gamodia, Heinrich von Gmünd, in Mailand ein. Am 27. November kommt er mit einem Genossen an und nimmt seine Herberge bei Adam Teutonicus, hospes ad hospitium spatae Mediolani. Er tritt am 12. Dezember seine Stellung an und hat sie bis 12. Mai 1392 inne; am 16. Mai heißt er bereits olim inzignerius fabricae. Die erste Zahlung wird für ihn am 20. Dezember gebucht als mag. Henricho de Gamundia inzignerio fabricae; eine weitere drei Tage später als magistro Henricho de Ulmo inzignerio fabricae. Da nun sein Name offenbar Heinrich von Gmünd war, so kann die Bezeichnung Meister Heinrich von Ulm wohl nur besagen, daß er von Ulm nach Mailand gekommen ist. (Vgl. die urkundlichen Belege in den Jahrbüchern der Mailänder Dombauhütte Vol. append. I, 166.) Und das stimmt sehr gut zur Chronologie der Ulmer Münsterbaumeister. Der in der Rechnung von 1387 erwähnte Meister Heinrich muß eben im Laufe des Jahres 1391 seinen Ulmer Posten verlassen haben, den dann Ulrich von Ensingen einnimmt. Es ergibt sich also mit großer Wahrscheinlichkeit, daß der Ulmer Münsterbaumeister Heinrich d. J. zwar mit dem in Böhmen und Mähren genannten Heinrich von Gmünd nicht identisch ist, wohl aber mit dem in Mailand nachzuweisenden Henrichus de Gamundia. Der Grabstein im Ulmer Münster könnte sich darum auf den dritten Baumeister nicht beziehen, da

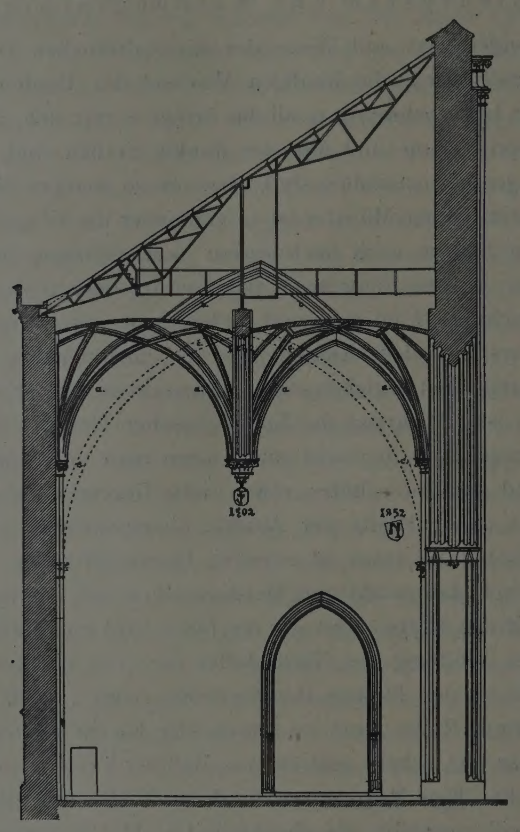
dieser 1391 den Bau verlassen hat und später nicht mehr an ihn zurückgekehrt ist. Die Tatsache aber, daß wir gleichzeitig zwei Meister desselben Namens, den einen in Böhmen, den andern in Ulm und Mailand nachweisen können, mag uns vor voreiligen Identifizierungen lediglich auf Grund des Namens warnen.

II.

Hallensystem und Wölbungsprojekte.

Die besondere Art und Weise der mittelalterlichen Bauführung, das ruckweise Fortschreiten, die häufigen Wechsel der Bauleitung, die lange Dauer größerer Unternehmungen, all das bringt es mit sich, daß in der Baugeschichte unserer Dome und Münster dunkle Stellen sind, über die zwar Vermutungen genug anzustellen sind, aber um so weniger Sicherheit zu erlangen ist. Beim Ulmer Münster ist es von jeher die Frage der Wölbungsprojekte, deren Spuren noch nachweisbar sind, gewesen, die die Forscher beschäftigt hat. Unsere Figur zeigt dieselben im Schnitt durch die östliche Seite des Nordschiffes. Und zwar sind die heutigen Gewölbe mit *a* bezeichnet. Sie stammen erst aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, von Burkhard Engelberg, dessen Meisterzeichen samt Jahreszahl an der östlichen Abschlußwand zu sehen ist. Während die Engelbergschen Gewölbe das Seitenschiff in zwei Hallen zerlegen, bemerkt man, wenn man unter das Dach steigt, an der Ostwand des Nordschiffes, etwas tiefer liegend als die heutigen Gewölbe, eine die ganze Breite der Abseite überspannende, nunmehr abgespitzte Schildrippe; sie trägt in unserem Querschnitt den Buchstaben *c*. Auch sie ist durch Jahreszahl und Meisterzeichen mit Bestimmtheit zu datieren und stellt den letzten Rest der im Jahre 1452 von Matthäus Ensinger unternommenen Wölbung des Nordschiffes dar, von der auch noch einige Kämpferansätze an den Pfeilern der Nordseite zeugen. Daß der von dieser Rippe überspannte Raum einst ins Innere der Kirche einbezogen und von dort aus sichtbar war, erhellt auch daraus, daß der Verputz sich bis zu ihrem Scheitel erstreckt. Eine Rekonstruktion dieser Wölbung ergibt ungefähr die Höhe der Vorhallengewölbe, die gleichfalls von Matth. Ensinger, und zwar im Anschluß an die Seitenschiffwölbung, erbaut wurden. (In dem Tafelwerk von R. Pfleiderer, Das Ulmer Münster und seine Kunstdenkmale, ist in der erläuternden Unterschrift dieses Schnittes ein Druckfehler stehen geblieben, der die ohnehin komplizierte Frage noch mehr verwirrt und Unheil gestiftet hat. Es sind nämlich die Buchstaben *b* und *c* verwechselt und die in ziemlicher Höhe über den heutigen Gewölben eingezeichnete Rippe dem Matthäus Ensinger zugeschrieben. Wie aus den Ausführungen des Textes und aus der der Figur zugrunde liegenden Zeichnung des Münsterbauamts hervorgeht, ist das nur ein Druckversehen; auch Pfleiderer will, entsprechend der

vom Münsterbauamt vertretenen Ansicht, tatsächlich die unter den Engelbergschen Gewölben eingetragene Rippe dem Matthäus Ensinger zuweisen, und auf diese nur kann sich die beigesetzte Jahreszahl 1452 beziehen). Nun befindet sich aber an den östlichen Abschlußwänden der Seitenschiffe die Spur einer dritten, zum mindesten projektierten Wölbung in Gestalt einer gleichfalls die ganze Breite der Abseite überspannenden Schildrippe — auf der Figur die Rippe *b* —, deren Scheitel 2,46 m über dem der heutigen



Gewölbe liegt. Ein ebenso profilierter, steil ansteigender Schildbogen ist an der Nordwand des Nordschiffes erhalten, während an der gegenüberliegenden Südwand desselben Seitenschiffes nur spärliche Überreste desselben Profiles, und zwar in etwas tieferer Lage, festzustellen sind, beides je im östlichsten Joche. Im südlichen Seitenschiffe ist der entsprechende Schildbogen an der östlichen Abschlußwand wohl erhalten, Spuren von solchen

Anm. Das Cliché, nach einer Zeichnung von Münsterwerkmeister Lorenz, wurde mit frdl. Erlaubnis vom Verfasser und Verleger aus dem Werke von Rud. Pfleiderer, Das Münster zu Ulm, Stuttgart, Konr. Wittwers Verlag, 1905 entnommen.

an der Südwand im ersten bis dritten und achten Joch, an der Nordwand nur im ersten Joch je von Osten aus gerechnet. Daß diesen Schildbögen der beiden Abschlußwände niemals wirkliche ausgeführte Gewölbe entsprachen, kann für sicher gelten. Schon das Fehlen eines Mauerverputzes spricht dafür, daß der über den Gewölben von 1452 liegende Raum niemals im Innern sichtbar war. Ferner hätte, wenn entsprechende Gewölbe je bestanden hätten, ihre Beseitigung durchgreifende Veränderungen im ganzen System des Aufbaues mit sich geführt, von denen Spuren zu sehen sein müßten [1]). Nun fragt sich nur, aus welcher Zeit diese unbenutzten Schildrippen stammen. Nach der in dem genannten Werke von Pfleiderer vorgetragenen Ansicht des Münsterbauamtes wären diese Schildbogen gleichzeitig mit den Osttürmen noch unter den drei ersten Baumeistern versetzt worden und sollen beweisen, daß die heutige Breite der Kirche nicht erst eine Planerweiterung des Ulrich von Ensingen, sondern von Anfang an vorgesehen war. Danach wäre das Urprojekt eine Hallenkirche gewesen von der Breite und Länge des heutigen Münsters und etwa $2^1/_2$ m höher, als die jetzigen Seitenschiffe gewölbt sind. Nun hat man aber schon oft darauf hingewiesen, daß die keineswegs außerordentlichen Dimensionen des Chores, des frühesten Teiles der Kirche, auch ein in mäßigen Verhältnissen gedachtes Langhaus voraussetzten. Daß man keine Fundamente von einem solchen kleineren Langhaus gefunden hat, hat nichts zu sagen. Es ist sehr wohl möglich, daß man sich zunächst mit der Grundlegung des Chores begnügt hat und die Behauptung, daß bei jedem Bau zuerst Abmessung und Fundamentierung des Ganzen vollzogen werde, mag zwar für heutige Verhältnisse zutreffen, aber nicht für die mittelalterliche Bauweise. Auch die Notiz in Fabris Chronik vom Ende des 15. Jahrhunderts, daß man bei der Grundsteinlegung die ganze Länge und Breite des nachmaligen Baues abgemessen habe, will nichts bedeuten, da er von einer zwölf Jahre nach dem Baubeginn vollzogenen Planänderung nichts zu wissen brauchte. Der Chor ist nicht viel größer als der von Heiligkreuz in Gmünd, und so darf man sich das Langhaus etwa in den Größenverhältnissen dieser Kirche vorstellen. Es mag wohl als Hallenkirche gedacht gewesen sein, da ja dieser Typus seit den dreißiger Jahren des 14. Jahrhunderts im Lande eingebürgert und in Herrenberg, Gmünd und Eßlingen an hervorragenden Werken in Erscheinung getreten war. (Wenn auf dem Gründungsrelief, die Kirche vielleicht nur der Vereinfachung wegen, mit einem Dach, als Hallenbau, dargestellt ist, so ist daraus allein noch kein sicherer Schluß zu ziehen, da diese Modelle keine archäologische Treue beanspruchen.) Aber ein Hallenbau in den angenommenen Verhältnissen

---

[1]) Vgl. v. Arlt, Württ. Vierteljahrshefte I, S. 46 ff.

stünde einzig da. Eine so außerordentliche Breite und Länge zieht auch entsprechende Höhenausdehnung nach sich, sonst ergäbe sich ein ganz seltsamer Raumeindruck. Dazu stelle man sich das Dach vor, das diesen Raum überdecken, die Stütz- und Strebevorrichtungen, die den Schub der drei nach außen drückenden Gewölbe aufnehmen sollten. Aus allgemein kunstgeschichtlichen Gründen ist noch immer wahrscheinlicher, daß erst Ulrich von Ensingen, geleitet von seinem Streben ins Kolossale, die ursprünglich mäßig geplanten Verhältnisse der Pfarrkirche ins außerordentliche gesteigert hat. Und damit scheint sich auch die Frage der unbenutzten Schildrippen zu vertragen. Wie weit, d. h. bis zu welcher Schicht die drei ersten Baumeister ihr Werk gefördert haben, kann niemand genau angeben. Es ist deshalb auf Grund des Baubefundes nichts dagegen einzuwenden, wenn wir die Ausführung der unbenutzten Schildrippen der ersten Zeit des Ulrich von Ensingen (1392—1419) zuweisen. Im Gegenteil; wie ein Blick auf die von Klemm (Ulmer Münsterblätter II, S. 33 ff.) besprochenen und in Gruppen geteilten Steinmetzzeichen am Münster zeigt, finden sich an diesen Schildbogen Zeichen, die an den Bauteilen wiederkehren, welche man ohne Widerspruch der Periode des ersten Ensinger zuschreibt. Und wenn man auch den Steinmetzmarken an sich wenig Beweiskraft beilegen wird, so darf man doch wenigstens ihr gruppenweises Vorkommen als Hilfsmittel zur Datierung der verschiedenen Bauteile beiziehen. Sieht man sich die Zeichen daraufhin an, so scheinen sie von den Vollendungsarbeiten im Chor bis in das erste Jahrzehnt des fünfzehnten Jahrhunderts zu führen, nämlich in die Zeit, da man bereits am Westturm baute, die Arkadenpfeiler aufführte, am nördlichen Chorturm schon die Höhe der Galerie erreicht war und am sogenannten Othmarspfeiler gearbeitet wurde, der gleichzeitig mit den prächtigen Konsolen der Arkadenpfeiler, d. h. zu Beginn des 15. Jahrhunderts erstellt ist. Daß sich Ulrich von Ensingen im Detail, z. B. in der Wahl der Profile, gelegentlich an vorhandene, vom Vorgänger benutzte Formen hielt, wissen wir von der Eßlinger Liebfrauenkirche her. So könnte er auch hier ein schon von seinen Vorgängern benutztes Profil verwendet haben. Nach diesem Vorschlag würden also die unbenutzten Schildbogen (in der Figur Bogen b) schon aus der Zeit stammen, da man — vornehmlich dem riesigen Westturme zuliebe — das Hallensystem aufgegeben und die basilikale Anlage gewählt hatte; sie wären für die von Ulrich von Ensingen geplanten Seitenschiffwölbungen gedacht gewesen[2]). Seinen Nachfolgern aber wäre die projek-

[2]) Seltsam bleibt auch bei dieser Erklärung der Umstand, daß die Rippen an den südlichen Längswänden beider Seitenschiffe, wie aus den Resten ihrer Schlußsteine zu ersehen, im Scheitel erheblich tiefer lagen, als die Schildbogen gleichen Profiles an den beiden östlichen Abschlußwänden der Nebenschiffe; jedoch auch nicht so, daß man sie etwa mit der Einwölbung von 1452 in Zusammenhang bringen könnte.

tierte Höhe zu kühn erschienen, sie hätten darum im weiteren Aufbau keine Rücksicht darauf genommen, und als man um die Mitte des 15. Jahrhunderts so weit war, wirklich an die Ausführung der Einwölbung zu gehen, da wurde sie erheblich tiefer gelegt, wie jener abgehauene, durch Jahreszahl und Meisterzeichen datierbare Bogen des Matthäus Ensinger beweist.

III.

Der Entwurf des jüngeren Syrlin für den Münsterturm.

Bekanntlich sind von den alten Rissen für den Westturm des Ulmer Münsters verschiedene teils in Original teils in Kopie erhalten. Der älteste wird ziemlich allgemein auf Ulrich von Ensingen zurückgeführt; ein etwas jüngerer Entwurf darf mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit seinem Sohne Matthäus zugeschrieben werden; der dritte ist durch Meisterzeichen und Aufschrift als geistiges Eigentum des Matth. Böblinger gesichert. Über das Verhältnis dieser Projekte untereinander soll andernorts berichtet werden; hier möge uns der vierte erhaltene Entwurf, der in der Sammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart aufbewahrt wird, etwas beschäftigen. Er gilt als ein Konkurrenzprojekt, das Syrlin d. J. gegen den Entwurf Böblingers ausgearbeitet habe, denn er trägt ein Meisterzeichen, das nach verschiedenen älteren Nachrichten dem jüngeren Syrlin zugehörte. Zunächst will es uns etwas seltsam erscheinen, daß ein Bildhauer und Kunstschreiner sich, wenigstens auf dem Pergament, als Turmbaumeister produziert. Versetzen wir uns aber in den von architektonischen Motiven und Ideen ganz durchdrungenen kunstgewerblichen Betrieb der Spätgotik, erinnern wir uns, daß man damals kein Bedenken trug, den Entwurf für ein gewaltiges Steintabernakel bei einem Goldschmied, Visierungen für plastische Arbeiten bei Malern zu bestellen, so kann man nicht von der Hand weisen, daß ein künstlerischer Großunternehmer wie Syrlin d. J. auch einmal seine Kunst an einem Turmriß gewiesen haben soll. Gibt man das zu, so muß man den Versuch auch ernst nehmen. Der Plan ist nicht ganz $3^1/_2$ m lang und exakt gezeichnet und dürfte seinem Urheber nicht wenig Zeit und Mühe gekostet haben; es ist kaum anzunehmen, daß er lediglich als Zeichenübung entstanden sei. Betrachten wir ihn etwas näher! (Abbildung bei Paulus, Die Kunst- und Altertumsdenkmale des Königreichs Württemberg; Textheft zum Donaukreis.) In den zwei untersten Geschossen, der Vorhalle und dem ersten Vierecksstockwerk, folgt der Plan im ganzen der Ausführung, die um 1470 bis zum Ende des ersten Vierecksgeschosses gelangt war. In der Wiedergabe der figürlichen Ausschmückung wahrt er sich, hier vermehrend, dort vereinfachend, eine gewisse Freiheit. Die Änderungen be-

ginnen mit dem zweiten Viereckgeschoß. Abgesehen von kleineren Neuerungen gegenüber den andern Plänen, so in der Horizontalteilung der Fenster, in der Gliederung des Mittelpfeilers, ist das Wichtigste die Führung der Treppentürme. Auf Ulrichs Plan treten die das erste Achteck begleitenden Schnecken beim Beginn des zweiten Achtecks an den Turmkern zurück und nehmen so durch ihren Rücksprung an der Verjüngung der Gesamtsilhouette teil. Dieses Motiv übernimmt unser Plan und verwendet es gar zweimal, indem er die Wendeltreppentürmchen im zweiten Viereckgeschoß, dann noch einmal im Achteck zurückspringen läßt. Indem er sie ohne Absetzung vom Viereck ins Achteck weiterführt, gewinnt er eine treffliche Verschleierung des Überganges. Demselben Zweck dient die Staffelung und Auflösung der äußeren Teile in Fialentürme in der oberen Hälfte des zweiten Viereckgeschosses, sodaß der plattformartige Absatz, auf dem nach den übrigen Plänen das Oktogon mit dem Helm aufruht, hier wegfällt. Das alles geschieht freilich, wie man sich nicht verhehlen darf, auf Kosten der Mauerstärke und Tragfähigkeit der unteren Geschosse. Die Wendelstiege muß man sich offenbar nach ihrer Umsetzung in den Kern des Vierecks eingebaut denken, da sie sich sonst am Achteck nicht in gleicher Ebene fortsetzen könnte. Das »Gebrüste« des Vierecks ist beim Übergange nicht mehr viel breiter als am Achteck und enthält noch die Schnecken; ob dabei für die Übergangskonstruktion noch die nötige Sicherheit geboten wird, scheint uns zweifelhaft. Das Achteck ist in ein Geschoß zusammengezogen, ebenso wie auf dem Plane von Böblinger, während die Ensinger wie in Straßburg zwei Oktogongeschosse planten. Die Schnecken enden unterhalb des Achteckumganges, sodaß man diesen erst durch Laufstege erreichen könnte. Die hohe Lage des Umganges hängt damit zusammen, daß das Achteck über den Fenstern noch stark in die Höhe gezogen ist, sodaß der Helm einen sehr kurzen, etwas verkümmerten Eindruck macht. In der Organisation ist die Pyramide eine leicht modifizierte Nachbildung von Ensingers Erfindung: dieselben drei hohen Felder, die senkrechten Fialen an den Durchkreuzungspunkten der Rippen, die Umgänge am Ende des dritten Feldes und unter der Kreuzblume, die Laubbossen am oberen Verlauf der Längsgurten. Nur die Füllung der Felder steht wieder dem Plane Böblingers näher, sofern sie in der Art hoher, luftiger Fenster gedacht ist.

Das Verhältnis unseres Planes zu denen der Ensinger ist leicht zu bestimmen: er setzt die Kenntnis der Ensingerschen Risse durchweg voraus, arbeitet mit ihren Motiven, die er in freier Weise verwertet, vermehrt und ornamental bereichert. Sein künstlerisches Hauptverdienst liegt in der allmählichen, wohlvorbereiteten Verjüngung des Umrisses und der Verhehlung der Übergänge, wobei freilich der erhobene Einwand bestehen bleibt. Daß der Entwurf aus einer Bildschnitzer- und Schreinerwerkstatt hervorgegangen

ist, scheint sehr wohl möglich. Denn wo die architektonischen Vorlagen verlassen sind, tritt eine ausgesprochene Neigung zu den Kunststücken der »Schreinergotik« zutage. Motive wie die geflochtenen Schäfte im Stabwerk des Oktogons, die schrägen Brücken von den Wendelstiegen zum Kranze, die balancierende Stützfigur am Mittelpfeiler des zweiten Vierecksgeschosses, das Maßwerk an der Horizontalteilung des Achtecks fallen entschieden aus dem tektonisch gedachten Formenkreise der übrigen Pläne heraus und tragen einen kunstgewerblichen Charakter. Turmartige Gebilde waren ja in den Bildhauer- und Bildschnitzerwerkstätten für Sakramentshäuser, Kanzeldeckel und Baldachine aller Art sehr beliebt, und an solchen Zierstüken waren wohl Formen und Motive zulässig, die sich an einem Riesenturm in hundert Metern Höhe als unpassende Spielerei und kleinliche Künstelei ausnehmen würden. Schwieriger ist die Frage, in welchem Verhältnis unser Projekt zu Böblingers Plan steht. In der Entwicklung der spätgotischen Ornamentik stehen die beiden ungefähr auf gleicher Stufe und mögen denn auch ziemlich gleichzeitig, etwa zwischen 1470 und 1480 entstanden sein. Gegenüber den Ensingerschen Plänen haben beide das einheitliche Achteck und die fensterartige Füllung in den durchbrochenen Feldern der Pyramide gemein; im übrigen schließt sich der Syrlinsche Plan sichtlich an die der Ensinger an. Man kann das so erklären, daß Syrlin den Böblingerschen Plan gekannt, von ihm auch die zwei genannten Stücke herübergenommen, sonst aber bewußt an die ältere Tradition der Bauhütte angeknüpft habe. Oder aber, und diese Deutung will uns fast mehr zusagen, kannte Syrlin nur die Risse der Ensinger und baute auf diesem Grunde weiter; und aus seinem Plane hätte dann Böblinger die beiden glücklichen Neuerungen übernommen. Jedenfalls liegt der Syrlinsche Plan nicht auf der geraden Linie, die von den zwei älteren Rissen zu Böblinger führt, sondern etwas abseits. Auch das würde dazu stimmen, daß er nicht von einem der berufsmäßigen Werkmeister der Hütte, sondern von einem Außenstehenden, der freilich die Vorlagen der Bauhütte genau kannte, gefertigt ist. Einen Mann von gutem künstlerischem Blick darf man in seinem Schöpfer jedenfalls sehen.

Die angefochtenen Bilder des Jan van Eyck.

Von **Fritz Rupp.**

Als der Münchner Kunsthistoriker Karl Voll im Jahre 1900 mit einer kritischen Studie [1]) über Jan van Eycks Werke herausgekommen war, wurde ihm vielseitige Anerkennung. Allein Bode griff ihn im Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunst-Sammlungen [2]), anknüpfend an eine neue Berliner Erwerbung (Jan van Eycks Bildnis eines burgundischen Kammerherrn), an. Zu einer Einkehr scheint Bodes polemische Entgegnung Voll, wie er in seiner, sechs Jahre darauf erschienenen »Altniederländischen Malerei von Jan van Eyck bis Memling« zeigt, nicht veranlaßt zu haben. Lediglich die Ausführungen zu dem Londoner Bildnis des Mannes mit dem Turban unterzieht der Münchner Gelehrte einer kurzen Modifikation. Konnte er in seiner ersten Schrift nichts als eine starke Übereinstimmung in dem Kontur mit dem Arnolfini-Bild in Berlin wahrnehmen, so entgeht ihm nun die »auffallende Familienähnlichkeit« [3]) mit dem Porträt von Eycks Frau nicht. Auch die Annahme eines verschollenen Originals taucht auf. Bodes recht zutreffende Bemerkung über das gleiche Spiel der Augen in dem Bildnis des Mannes mit dem Turban und dem der Frau van Eycks ließ sich doch nicht ganz übergehen. Zu einer Umkehrung seines eingenommenen Standpunktes kam Voll aber wie gesagt nicht. Nach wie vor scheidet für ihn der kleine Bilderkreis, der sich an das epochemachende Porträt des Mannes mit dem Turban anschließt, wie der Jan de Leeuw in Wien und der Mann mit den Nelken in Berlin aus dem Oeuvre des Meisters aus. Die für alle diese Werke angefochtene Kreuzung von Blick und Haltung des Kopfes ist ein künstlerischer Vorwurf, der erst mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts eine ausgebreitete Anwendung findet. Aber er kommt auch bei Petrus Christus, Dierick Bouts und dem Meister der Perle von Brabant vor, während er bei Memling, soweit uns dessen Werk bekannt ist, fehlt. Ein Kriterium zur späteren Datierung strittiger Werke van Eycks kann darin nicht gefunden werden. Wieweit nun Voll zur Ab-

---

[1]) Karl Voll, Die Werke des Jan van Eyck. Straßburg 1900.

[2]) Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen. Bd. 22, 1901, S. 115 ff.

[3]) Karl Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling. Leipzig 1906, S. 43.

sprache einer Reihe von Eyckschen Meisterwerken berechtigt ist oder nicht, soll der Gang dieser Untersuchung lehren.

In der »National Gallery« zu London befindet sich das Bildnis eines alten Mannes mit rotem Turban. Es ist datiert, und die Inschrift trägt das für Eyck charakteristische Motto »als ikh kan«, nicht geschrieben »als ihk kan«, wie bei Voll wiederholt zu lesen ist. Die Inschrift soll, da sie nicht kalligraphisch genug ist, zu Bedenken Veranlassung geben. Bode hat diesen Einwurf in dem erwähnten Aufsatz überzeugend zurückgewiesen. Wie verhält es sich aber mit dem Charakter der Inschrift? Gleichfalls in der »National Gallery« befindet sich das so hoch gepriesene und glücklicherweise auch bezeichnete Timotheos-Bild. Prüfen wir doch einmal etwas eingehender die beiden Inschriften und wir erkennen, auch ohne beeidigter Schreibsachverständiger zu sein, daß die Übereinstimmung der Schnörkel, so bescheiden die Verzierungen bei dem Turbanträger angewandt sind, die scharfe Betonung der Kanten und die in den schweren Strichen ungleiche doch sichere Pinselführung keine Spuren einer unterschiedlichen Hand zeigen. Doch wir haben noch zuverlässigere Kriterien. Die angefochtene Inschrift weist in dem Worte »ALS« hinter dem Buchstaben L an Stelle des Kapitalen S ein eckiges, der griechischen Schrift entlehntes Zeichen auf. Das darf nicht übersehen werden, kann es sich doch bei Eyck nur um eine unbewußte Anwendung handeln. Das gleiche griechische Zeichen findet sich auch in der gotischen Minuskel-Inschrift auf dem Verlöbnis-Bild des Arnolfini und dem Porträt des Timotheos in London. Von größerer Bedeutung aber für die angefochtene Inschrift ist das Vorkommen in dem Worte »OKTOBRIS«. Also auch hier setzt die Gewohnheit nicht aus. Oder sollte ein Fälscher so umsichtig gewesen sein, den seltsamen Buchstaben im Anschluß an einen spezifisch Eyckschen und nur vereinzelt auftretenden Gebrauch in der Inschrift zu verwenden? Wir können es nicht glauben, selbst wenn wir es mit der Kopie eines Bildes des Meisters zu tun hätten. Und welch eine eigentümliche Form hat das C in dem Worte fecit! Es nimmt eine Mittelstellung ein. Der aufgestellte Fälscher müßte also scharf hingesehen und geradezu eine einzigartige Übung in der Nachahmung von Inschriften gehabt haben. Erwähnen wir noch für die Porträts des Turbanträgers und des Timotheos die Übereinstimmung des an die alte Unzialschrift sich stark anlehnenden E — es fehlt für den schmucklosen Buchstaben der für das Gotische so charakteristische vertikale Teilungsstrich — so genügt nach unserer Überzeugung diese Beweisführung, um die Annahme einer unechten oder verdächtigen Inschrift in das Reich der unbegründeten Hypothesen zu verweisen. Wie eine Fälschung oder Korrektur Eyckscher Inschriften aussieht, kann man an dem Christusbilde »Rex Regum« in dem Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin entnehmen. Wir halten die drei

Worte »ALS IKH KAN« für unecht oder doch leichtfertig ergänzt, ohne uns heute über das Bild selbst, da wir nicht alle Wiederholungen gegenwärtig haben, zu entscheiden. Es hätte Voll, der unseres Erachtens eine sehr richtige Deutung der gefälschten Buchstaben gibt, nicht entgehen dürfen, wie groß trotz der Entstellung die Ähnlichkeit mit der gleichen Inschrift auf dem Londoner Bilde des Turbanträgers oder der Brunnenmadonna zu Antwerpen ist. Wo hier die Fälschung oder schlimme Verbesserung und wo die Originalinschrift ist, ergibt sich auch bei flüchtigster Betrachtung auf den ersten Blick.

In der Gesamtauffassung des Porträts macht sich eine ausgesprochene Hinneigung zu plastischer Darstellung geltend. Das hat man schon früh beobachtet. Licht und Schatten sind die neuen Mittel, womit der Künstler arbeitet. Es ist die Sprache des Spätgotikers, Zeitstil im vollsten Sinne und doch seinem innersten Wesen nach so grundverschieden von den Werken der Zeitgenossen und nachfolgenden Generationen. An die Meister des Barocks mahnt die große Kunst Jan van Eycks. Wie dort ein plastischer und ein malerischer Stil nebeneinander hergehen und der Form und Konzeption fortgesetzt neue Nahrung zuführen, so kreuzen sich die gleichen Einflüsse zur Blütezeit der gotischen Kunst. Nicht ohne innere Gründe zieht der Altarschmuck jener Zeit die Plastik so ausgiebig heran. Davon blieb auch die reine Tafelmalerei nicht unberührt. Die exponierte Stellung der Plastik im Gotteshause war vorbildlich. Eyck ist noch einmal auf das Problem scharfer Lichtverteilung im Porträt zurückgekommen, in dem Vermählungsbilde des Arnolfini zu London aus dem folgenden Jahre.

Wiederholt ist auf die prächtige Modellierung der rechten Gesichtshälfte des Turbanträgers hingewiesen worden. Die technische Sicherheit, mit der es dem Künstler gelungen ist, den Kontur mit hellen und dunklen Tönen zu fixieren, wird von Kennern der altniederländischen Malerei immer bewundert werden. Der Eindruck des organischen Ineinandergreifens aller Einzelheiten nimmt den Beobachter gefangen, und man wird sich bewußt, wie der ausübende Meister immer die ganze Persönlichkeit sinnlich gegenwärtig hatte. Nicht das Auge allein ist es, was das Porträt so anziehend macht. Wie es aus dem Antlitz mit der schlanken und doch kräftigen Nase, dem leise eingekniffenen Mund schaut, das läßt die innere Zusammengehörigkeit so klar erkennen. Hierin liegt auch das eminent Charakteristische dieses Porträts und nicht in der sorgfältigen Herausholung der geheimsten Hautfältchen. Aus den Ohren, die Eyck wie alle Details des Kopfes stets mit größter Sorgfalt behandelt, können wir nicht auf seine Hand schließen; sie sind von dem Turban bedeckt. Die Behauptung, daß dieser Umstand gegen die Autorschaft des Meisters spreche, muß ernstlich zurückgewiesen werden. Ganz abgesehen davon, daß eine solche Annahme dem Künstler eine

gewisse Unfreiheit seinem Objekte gegenüber insinuieren heißt, trifft sie überhaupt für das ganze Oeuvre Eycks nicht zu. Schon auf dem Genter Altar bedeckt die Rîse in dem Bild der Stifterin, der Isabella Vydt die Ohren, und auf dem Vermählungsbilde des Arnolfini treten diese als charakteristisches Merkmal völlig in den Hintergrund. Dagegen läßt die Ausführung der Nasenflügel auf die Hand des Meisters schließen. Kein Maler des 15. und 16. Jahrhunderts, auch Memling nicht, der hierin Eyck noch am nächsten kommt, pflegt ihre Darstellung mit gleicher Sorgfalt. Offenbar reizten den Künstler die schweren Schatten der Nasenhöhlen in ihrem Kontrast zu den lichten Fleischtönen, und man darf sagen — der Meister übertreibt. Das Urteil gilt ebenso von der andern Gruppe von Bildnissen wie des Kanonikus van der Paele, des Kardinals della Croce usf., ja für die Darstellung des Menschen, in welchem Werke Eycks sie auch immer anzutreffen ist, überhaupt. Nicht weniger bedenklich als die Kritik der Ohren ist es, von dem bewegten Faltenwurf des Turbans auf die Hand eines fremden Künstlers zu schließen. Wem die französisch-burgundische Mode jener Zeit auch nur flüchtig bekannt ist, wird an dem Gefältel des Turbans keinen Anstoß nehmen. Wie geschaffen schien die Gugel, als eine eigenartige Kopfbedeckung bei lästiger Hitze getragen zu werden. Man wird nicht behaupten können, daß der Mann mit dem Turban durch Formlosigkeit, die dem Künstler ein Recht zum Widerspruch gegeben hätte, verletzt. Man kann ganz andere Gebilde der damals herrschenden Geschmacklosigkeit antreffen, und ist es nicht überhaupt fraglich, ob der Besteller sich in so wichtigen Dingen Vorschriften machen ließ? Und wichtiger als zu irgendeiner Zeit erschien dem damaligen Geschlecht die Frage der Mode. Doch der alte Herr in unserem Bilde macht den Eindruck, als sei er über die Schwäche jugendlicher Eitelkeit hinaus. Wir halten den Hinweis auf den Genter Altar an dieser Stelle nicht für besonders glücklich.

Ob der Farbenton des Porträts, wie Voll urteilt, kühl ist, wollen wir nicht allein entscheiden. Kaemmerer findet den Fleischton »warmrötlich« [4]), und wir stimmen ihm aus voller Überzeugung bei. Angesichts eines solchen Widerspruches müßte man bezweifeln, ob es überhaupt angängig ist, von kühlen und warmen Tönen zu sprechen. Wir glauben doch und halten die Lösung der Schwierigkeiten überall da für möglich, wo man imstande ist, in eine reinliche Scheidung von physischen und seelischen Eindrücken eintreten zu können.

Neben den Vorzügen besitzt das Bildnis auch die Nachteile Eyckscher Kunst. Die Linie der Augenbrauen verläuft in einer stark gerundeten ungebrochenen Kurve, die sich über das Nasenbein hin fortsetzt und keine sichere Hand in der Scheidung so wichtiger Gesichtspartien verrät. Mit nicht gerin-

4) Ludwig Kaemmerer, Hubert und Jan van Eyck. Bielefeld und Leipzig 1898, S. 62.

gerer Schärfe trifft der gleiche Tadel das so laut gepriesene Porträt des Timotheos in London; auf dem Bilde des Mannes mit den Nelken in Berlin muß er wieder ein Kriterium für die Unechtheit des Werkes abgeben. Alles in allem bleiben wir bei der Behauptung, daß das Porträt des Mannes mit dem Turban von dem Meister herrührt und eine Leistung von historischer Bedeutung ist. Wir würden keinen Anstand nehmen, das Werk, wenn es unbezeichnet wäre, dem Jan van Eyck zuzuschreiben. Ein unbekannter Meister kommt unseres Erachtens nicht in Frage. Die Zeit war an wirklich starken Talenten arm, und an dem Hofe der verschwenderischen Herzöge von Burgund blüte auch der Weizen unbedeutender Künstler. Der Schöpfer des besprochenen Werkes brauchte zu einer Fälschung nicht zu greifen, dazu steht die Qualität des Bildes zu hoch.

In dem Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin hängt das Porträt des Mannes mit den Nelken. Das Bildnis ist bekannt und mit Recht berühmt. Mit unvergleichlicher Sicherheit ist es dem Künstler gelungen, in dem greisen Kopf den letzten Rest von Ausdrucksfähigkeit zu vermitteln. Wässerige Augen schauen uns prüfend, aber nicht »krankhaft angespannt und blöde« [5]) an. Der aufmerksame Blick steht in innerstem Zusammenhang mit der emporgehobenen linken Hand, die uns absolut nicht so überflüssig vorkommt. Mit plumper Beweglichkeit sucht sich der alte Herr zu engagieren, und die Meisterschaft, womit Eyck dem unerfreulichen Modell gegenüber seine Aufgabe gelöst, hat die Bewunderung, die dem Werke seither zuteil wurde, wohl verdient.

Die Ähnlichkeiten in der Ausführung mit dem Bilde des Kardinals della Croce sind, wie Voll sehr richtig bemerkt, »so schlagend, daß für die allgemeine Bezeichnung zunächst nur der Name Eyck übrig bleibt«. In dieser Überzeugung werden wir nach Prüfung der Einwände, die zu einem andern Resultate führen sollen, noch lebhaft bestärkt. Die Aufgabe des Künstlers war: einen alten Herrn naturgetreu nachzubilden. Mehr zu sagen ist uns nicht erlaubt, und die Behauptung, daß der Porträtierte eckige, harte Züge gehabt habe, ist das genaue Gegenteil von dem, was jeder einsichtsvolle Beobachter aus dem Bilde herausliest. Wenn ein bündiger Schluß erlaubt ist, so deuten die fleischigen Faltenmassen, die hohen Augenbogen und die zurücktretenden Backenknochen auf runde Züge. Vollkommen ist das Porträt des Mannes mit den Nelken ebensowenig wie die übrigen Kunstwerke des Meisters, und wir sehen die berüchtigte »nervlose, runde Linie« auf sämtlichen Bildnissen, nicht zum letzten auf dem ganz unbegreiflich überschätzten Porträt des Timotheos. Wie dem auch sei, jedenfalls

---

5) Ohne besondere Angabe beziehen sich die folgenden Belegstellen immer auf Volls Studie über Jan van Eyck.

können wir uns über die Eyckschen Schwächen hinweg das Modell zu dem Manne mit den Nelken sehr gut denken. Wir finden in dem angestrengt prüfenden Blick, der uns bei anhaltender Betrachtung in leichte Unruhe versetzt, ein vorzügliches Kennzeichen jener Kunst, die allein der Persönlichkeit ohne Rücksicht auf den Beifall nachgeht. Der alte Herr ist mit einer Sicherheit getroffen, die des Eindruckes nicht verfehlt. Man beachte nur einmal die staunenswerte Behandlung der Details, wie mühelos alles ineinandergeht und, von innerlichem Leben erfüllt, dem Werke zu seiner bleibenden Wirkung verhilft. Noch treten die Knochen nicht mit voller Schärfe hervor; fleischige Hautfalten, die Überreste längst entschwundener Körperfülle verhüllen in leichter Rundung das starke Gefüge. So sind in der Linienführung des Konturs weniger scharfe Ecken unausbleiblich. Die nur schwache Wölbung des Schläfenbeines, die schweren Augenlider und Tränensäcke, alles mit großer Sicherheit hingeworfen, lassen die Augenhöhlen flach erscheinen, und das kräftige zahnlose Gebiß, dessen der alte Herr sich rühmen darf, bildet mit den Muskeln im Winkel des gewiß nicht kleinen Mundes einen fleischigen Wulst, der energisch Wange und Kinn scheidet. Was einer so einfachen Erscheinung gegenüber das Fehlen einer »Betonung der Knochen« und die Hervorhebung von »unbeholfenen konvexen Zügen« heißen soll, ist unklar. Das Bild hat unser medizinisches Interesse immer in hervorragender Weise erregt. Es wäre ein fruchtloses Bemühen, in der altniederländischen Malerei ein Werk zu suchen, das mit gleichem anatomischen Verständnis die Struktur eines Schläfenbeines oder die unter der Cutis lagernden Fettreste des Unterhautzellgewebes erkennen ließe. Wir glauben, daß Eyck die Grenze des Erreichbaren gestreift hat. Eine meisterhafte Sicherheit in der Verteilung von Licht und Schatten verrät sich auch auf der linken Gesichtshälfte des Dargestellten. Hier bot die Wechselwirkung eines faltenreichen Gesichtes und der scharf überzogenen Knochen dem Künstler nicht gewöhnliche Schwierigkeiten; Eyck hat sie scheinbar spielend überwunden. Kein noch so schüchterner Übergang zur Stilisierung verdirbt uns die reine Freude an der Arbeit. Der Mann mit den Nelken hat sich unter der Hand des Meisters nicht verschönert und verdankt seinen Ruhm der naturalistischen Treue, die vor nichts zurückschreckte. Was nun die Starrheit, den gerügten Hauptfehler des Bildes, anbetrifft, so rühren wir hiermit an eine Stileigentümlichkeit, die ein untrügliches Merkmal des Naturalismus in der spätgotischen Kunst überhaupt ist. Hier war die Aufgabe nur insofern erschwert, als der alte Herr zu einer outrierten Darstellung geradezu verführte. Die Eyckschen Porträts machen fast ausnahmslos den Eindruck, als wären sie aus einer Handlung herausgeschnitten. Dem Beobachter wird es immer leicht werden, sich in innere Beziehung zu dem Bildnis zu setzen. Einen Mangel an Beherrschung der

Form können wir hierin nicht erblicken. Das Befremdende liegt vielmehr in einer gewissen Unfreiheit, die auch ein so großer Künstler wie Eyck nicht ganz überwand. Am unabhängigsten erscheint uns der Meister in dem Porträt des Kardinals della Croce. Es könnte seiner inneren Auffassung nach einer späteren Zeit angehören, ein Gedanke, den wir aber aus jedem andern Grunde weit von uns weisen. Ernst zu nehmen sind die Ausstände an den Händen, Mängel, die unschwer zu bemerken sind. Der Daumen der linken Hand ist gründlich verzeichnet; die Ausführung einiger Finger darf geradezu als gelenklos verurteilt werden, so insbesondere des Mittelfingers der rechten Hand. Doch kommen Inkorrektheiten auch in andern und beglaubigten Werken von Eyck vor. Man beachte nur die Mittelglieder der Finger an der linken Hand des Kanonikus van der Paele auf dem Bilde zu Brügge, die dünnen Finger an der rechten Hand des Engels der Verkündigung in St. Petersburg, vor allem die abstoßende Häßlichkeit des langen Daumens, der gleiche Übelstand auf dem Vermählungsbild des Arnolfini, nicht ganz so abschreckend auf den Außenflügeln des Genter und des Dresdener Altars. Man sieht, die langen Daumen sind charakteristisch für den Meister. Auch auf dem Bildnis des de Leeuw in Wien, das freilich nicht echt sein soll, sind die Glieder der Finger gelenklos und in den Proportionen falsch. Die gerügten Mängel fallen bei der Frage nach der Echtheit des Berliner Bildnisses nicht bestimmend in die Wagschale. Derartige Ausstände lassen sich auch, um einen alten Meister von unbezweifeltem Ruf zu nennen, bei Matthias Grünewald machen, so z. B. an den Grisaille-Bildern der beiden Heiligen Lorenz und Cyriacus im Städtischen Historischen Museum zu Frankfurt a. M. Und wie viel unproportionierte Gliedmaßen finden wir bei Rubens, welche Verzeichnungen bei Hans von Marées! Nicht immer liegen die Dinge so einfach wie bei dem gewissenhaften Dürer und seinem innigen Streben nach Wahrheit in der Zeichnung. Eyck war vor allem andern Kolorist. Einem solchen Künstler kommt man mit kritischen Tüfteleien nicht näher.

Zu allen Zeiten wurde die Durchbildung des weit abstehenden linken Ohres hervorgehoben. Können wir auch, rein malerisch betrachtet, nicht ganz in das Lob einstimmen, so sehen wir doch nicht ein, daß das Ohr so etwas wie »flach gestrichen« erscheint. Ohne diesen Umstand, der bei dem eminent plastisch durchgebildeten Organ unseres Erachtens noch nicht einmal scharf genug hervorgehoben ist, würde man nicht der Illusion eines abstehenden Ohres verfallen, noch könnte das andere über die Wange hervorragen. Wir finden vielmehr, daß das linke Ohr ungleich besser eingesetzt ist als auf dem Bilde des Timotheos in London. Fiele hier nicht die grüne Sendelbinde zum Teil verhüllend herab, so würde der unorganische Zusammenhang mit der Gesichtshälfte noch schärfer auffallen, als dies ohnehin

schon der Fall ist. — Nicht immer gelingt es aber dem Meister, die Perspektive der Augen der Haltung des Kopfes richtig anzupassen. Auf dem Porträt des Mannes mit den Nelken und dem des Londoner Turbanträgers ist die Verkürzung an den Augen ungewöhnlich scharf herausgekommen; der Timotheos in London und Jan de Leeuw in Wien lassen von diesem Fehler nichts erkennen. So mischen sich in anerkannten und bezweifelten Werken Mängel und Vorzüge untereinander.

Das Kolorit des Mannes mit den Nelken ist greisenhaft oder, wie Voll will, auch kühl. Das ist bei dem alten Herrn kein Werturteil für die Farbengebung selbst. Man muß vor den Werken eines Künstlers wie Eyck sehr vorsichtig mit solchen Begriffen sein. Auch darf der Porträtierte mit dem Kardinal della Croce trotz mancher äußeren Übereinstimmung nicht in einem Atem genannt werden. Der Unterschied ist mit Händen zu greifen und spricht sich in Konzeption und Farbe unverkennbar aus. Schlaue Äuglein leuchten aus dem Antlitz des Kardinals, und die frische Farbe des rundlichen Gesichtes läßt vermuten, daß die Askese nicht nach dem Geschmack des Italieners war. Wie ganz anders tritt uns der Mann mit den Nelken entgegen. Tiefe Furchen haben die Züge des Greises verhärtet, und die dumpfe Luft trüber Geschäftsräume hat schon lange das letzte Rot auf den Wangen erstickt. Und doch ist noch Leben in dem alten Manne, wenn auch nicht blühend und warm. Die übertriebene Bezeichnung des Kolorits als »kalt« ist schon darum nicht richtig, weil die charakteristischen blauen Töne fehlen, und »unrein« ist die Farbengebung ebensowenig. Dazu ist alles zu konsequent und klar durchgeführt. Wir hätten mehr Verständnis für einen Vorwurf gehabt, der das Gegenteil besagt. Noch bedenklicher sind die Epitheta »hart und gefühllos«. Wir meinen nicht die Ausdrucksweise selbst und erkennen gern ihre Berechtigung als Bezeichnung eines Empfindungsvorganges analog den Tönen in der Musik an. Wir glauben nur, daß man unter dem Eindruck, den der alte Herr auf uns macht, den Blick für die rein malerische Beurteilung verloren hat. Härte und Gefühllosigkeit scheinen Charaktereigenschaften des Dargestellten gewesen zu sein. Ganz unverständlich ist es uns, wie man das Kolorit der Kirchenmadonna neben das des Mannes mit den Nelken halten kann. Eine solche Betrachtungsweise ist keine Methode mehr und trägt dazu bei, die Schwierigkeiten beharrlich zu vermehren. In einem bewußten Gegensatz zu Voll stehen wir mit unserer Meinung, Eycks Bemühung, die erschlaffende Tätigkeit der Arterien unter der Epidermis durch eine diskrete Abtönung wiederzugeben, fordere geradezu den Vergleich mit der Kunst eines Denner heraus. Einen üblen Beigeschmack des Paradoxen, wie man dem Turbanträger gegenüber will, hat diese Erinnerung nicht, im Gegenteil, wir lassen uns gerne darüber belehren, wo die Grenze zwischen der virtuosen Technik

des Hamburgers und dem Streben des Niederländers nach Naturwahrheit zu ziehen ist. Eyck hat nicht nur in der Technik, sondern auch in der Komposition die Vergangenheit überwunden, und eine nachfolgende Generation schon hat es verstanden, das Neuerworbene als festen Besitz zu erweitern. Im Louvre befindet sich das Bildnis eines Mannes mit einem Weinglas, früher im Besitz des Grafen Wilczek, ein Werk, das entgegen manchen äußeren Vorzügen an innerem Leben weit seinem Vorbilde, dem Manne mit den Nelken, nachsteht. Man unterlasse nicht, das Bildnis einer sorgfältigen Beobachtung zu unterziehen. Alsdann wird man erkennen, wie unrecht Voll hat, alle angefochtenen Werke einfach einer späteren Zeit zuzuweisen.

Einer scharfen und vernichtenden Kritik unterliegt auch das Bildnis des Jan de Leeuw im Wiener Hofmuseum. Es hängt in unmittelbarer Nachbarschaft des Kardinals della Croce, und das ist gut. Das Porträt des hohen geistlichen Herrn soll alle Züge der Eyckschen Urheberschaft tragen, und man wagt nicht, die Echtheit anzuzweifeln. Dagegen findet man bei dem Jan de Leeuw das Ohr »unnatürlich hoch« am Kopfe und »flau und flüchtig« behandelt. Diese Art der Kritik ist neu. Was hat die mehr oder weniger normale Lage eines Organs mit der Frage nach der Echtheit eines Bildes zu tun? Man kennt ja die Porträts, den Louis de Gongora im Prado und den Papst Innozenz X. im Palazzo Doria zu Rom, beide von Velasquez, oder im Wiener Hofmuseum den Filippo Strozzi und den Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen von Tizian, Beispiele, die sich ohne Schwierigkeit vermehren ließen. Sie mögen genügen, zu beweisen, wie die Lage des Ohres ein Kriterium zur Bestimmung des Künstlers nicht sein kann, noch sein darf. Eyck hat keine Idealbildnisse gemalt.

Die Technik des Farbenauftrages ist in beiden Meisterwerken des Wiener Hofmuseums, soweit die Übermalungen ein Urteil gestatten, die gleiche vertriebene Art. Was mit der »flachen« Behandlung des Mundes auf einem Porträt gemeint ist, das in der Wirkung »wohl von jeher auf einen uneyckischen Gegensatz von hell oder dunkel gestellt ist«, will uns wenig verständlich erscheinen. So »uneyckisch« ist dieser Gegensatz, wie wir oben gezeigt haben, nun einmal ganz und gar nicht. Warum sollten dem Spätgotiker Licht und Schatten gleichgültige Dinge sein? Die Beleuchtung des Ohres, das etwas unvermittelt aus der Wange hervortritt, die scharf umränderten dunklen Nasenflügel, die von dem mächtigen Augenbogen an dem breiten Nasenrücken herabgleitenden unbelichteten Partien, das alles findet sich auch auf andern Werken des Meisters, ebenso ist uns das Inkarnat von der Paele-Madonna in Brügge und dem Arnolfini-Porträt in Berlin her nicht fremd. Wie auch immer wir das Porträt des Jan de Leeuw prüfend betrachten, sei es auf die vertriebene Technik, sei es auf die Vorliebe für warme Farbentöne oder auf die eindrucksvolle Konzeption

hin und mit beglaubigten und unbezweifelten Werken Eycks vergleichen, wir kommen stets zu dem gleichen Ergebnis: greifbare Unterschiede, um das Bildnis dem Meister abzusprechen, lassen sich nicht auffinden. Wir haben das Werk auch auf die Übermalung hin untersucht und stimmen mit Voll darin, daß ihnen ein bedeutender Umfang zugesprochen werden muß, nicht überein. Eine Restauration des Bildes wird überhaupt kaum ratsam sein. Die Übermalung zeigt nicht die tupfende Manier eines berüchtigten Korrektors, und wir ziehen das Bild in seinem jetzigen Zustand der völligen Verderbnis, der es bei einer forcierten Wiederherstellung vielleicht ausgesetzt ist, vor. Herr Hofrat Schaeffer, der Direktor der Gallerie, versichert, daß seit dem Jahre 1881 bestimmt nichts an dem Werke geschehen sei, und glaubt daher, daß die Übermalungen wahrscheinlich mehr als 50 Jahre alt seien. Protokolle, die uns einen Aufschluß geben könnten, sind leider nicht vorhanden.

Wie verhält es sich nun mit der Inschrift? Voll hat versucht, zwei Chronostichen glaubhaft zu machen, und die nicht völlige Übereinstimmung einer zweiten Hand zuzuschreiben. Der Versuch muß als mißlungen bezeichnet werden. Für die beiden ersten Verse wäre der Buchstabe D auszuschalten, was nicht ohne Willkür ist, und für die Schlußzeile müßte eine ursprüngliche Schreibweise des Namens Eyck mit einfachem I vorausgesetzt werden. Ebenso wäre das J in blijct mit einzurechnen, was sich allerdings mit Rücksicht auf graphische Ausführung rechtfertigen ließe; die Buchstaben I und J gleichen sich in der Inschrift vollständig. Alsdann ergäbe sich folgendes Bild:

*J*AN DE (Löwe) OP SANT ORSE*L*EN DA*C*H
DAT *CL*AER EERST *M*ET OGHEN SA*C*H . 1401
GHE*C*ONTERFE*I*T N*U* HEEFT *MI J*AN,
*V*AN E*IC*K *WEL* B*LIIC*T *W*ANNEERT BEGAN . 1436

Bode hält nun die Schreibweise des Namens Eyck mit einfachem I nach den vlämischen Gesetzen für unmöglich. Das ist ein Irrtum, denn ein solches vlämisches Gesetz gibt es nicht. Aus dem germanischen Diphthong ai ist sehr wahrscheinlich der lange Vokal ê entstanden, der in geschlossener Silbe schon sehr bald durch den doppelten Buchstaben ee bezeichnet wurde. Daneben taucht auch die Schreibweise ei sowie ey auf, ferner erscheint unter dem Einfluß des Hochdeutschen im 14. Jahrhundert die Konsonantenverdoppelung im Auslaut, und es tritt ck für ein einfaches k ein. So läßt sich die Entwicklung des Namens Eyck aus dem alten Worte êk = Eiche zwanglos verfolgen. Irgendwelche Schwierigkeiten bietet die Etymologie des Wortes nicht. Wie wenig sich aber jene Zeit an eine bestimmte Schreibweise hielt, geht aus einer Zusammenstellung, den von de Laborde veröffentlichten Akten der Herzöge von Burgund entnommen, hervor. Dort finden

wir folgende Variationen in der Schreibart des Namens Eyck: Eick, Eych, Eicke, Eecke, Heik, Heick, Deyk, Deik und Deick. Wir haben diese Klarstellung auf Bodes Einwand hin unternommen; für unsere Untersuchung ist sie bedeutungslos, da die Schreibweise des Namens Eyck mit einfachem i schon nach Lage der einzelnen Buchstaben ausgeschlossen ist. — Doch nehmen wir an, es verhielte sich mit der Inschrift so, wie man im Interesse der Annahme einer Fälschung wünschen mag, was folgt hieraus? Bild und Rahmen sind die Arbeit eines Fälschers, eine andere Erklärung gibt es nicht. Daß der Kopist den Eyckschen Rahmen benutzt haben soll, ist eine zu gewagte Annahme, als daß sie überhaupt aufgeworfen werden kann. Jedoch alt ist die Inschrift, und Spuren einer zweiten Hand sind auch zu beobachten. Wer hat nun die beiden Chronostichen verdorben oder nicht verstanden? Gewiß beide nicht, weil überhaupt keine vorhanden waren. Wie sollte der Fälscher oder der spätere Restaurateur, die sich in alle Details mit so großer Treue verlieren, dazu kommen, etwas so Wesentliches wie die Hervorhebung der Chronostichen zu eliminieren? Oder, mit welchem Recht machen wir einen der beiden Anonymen zu einem solchen Ignoranten, daß er die Inschrift nicht versteht? Wir tun gut, uns auf so kühne Kombinationen, die schließlich aus einer Summe von Unwahrscheinlichkeiten die Möglichkeit einer Fälschung ableiten, nicht einzulassen. Auch die Handschrift selbst ist unverdächtig; auf sie kommen wir noch bei Besprechung des Dresdener Reisealtärchens zurück.

Die Persönlichkeit des Porträtierten als eines Zeitgenossen des Jan van Eyck ist festgestellt, also geht das Bildnis auch ikonographisch mit unserem Künstler zusammen. Aber noch könnte ein Maler-Genius von gleicher Potenz gelebt haben, der bis zur Stunde dem scharfen Auge der archivalischen Forschung entgangen ist. Eine solche Annahme hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich, das weiß auch Voll, also bleibt ihm keine andere Wahl, als einfach die zweifelhaften Werke einer späteren Zeit zuzuteilen. Daß eine so schwerwiegende Behauptung eingehender Begründung bedarf, unterliegt keinem Zweifel. Doch glauben wir, daß ein jeder Versuch in diesem Sinne auf den schärfsten Widerspruch stoßen wird. Denn etwas ist dem gesamten Porträtwerke Eycks eigen, eine monumentale steife Ruhe unter Vermeidung größeren Beiwerks. Sie wirkt geradezu plastisch, gleich groß in Formensprache und seelischem Ausdruck. Die Nachfolger des Künstlers ziehen die Landschaft in weitem Umfange heran. Diese ist als belebendes Element gedacht. Noch vermag sie aber, von einigen Arbeiten des Memling und Bouts abgesehen, den Eindruck einer geschlossenen Komposition weder der Anlage noch der Farbe nach zu erwecken. Auch mit der raumlosen Tiefe, wie sie von Eyck in die Porträtkunst eingeführt wurde, vermag die jüngere Generation nichts anzufangen. Wo sie sich findet, fördert

sie entweder die dumpfe Ausdruckslosigkeit wie bei Petrus Christus oder hebt die Übertreibung des Charakteristischen wie bei dem Meister von Flémalle aufdringlich hervor. Es ginge zu weit, auf alle Einzelheiten einzugehen; wir sind überzeugt, daß jede Bemühung, Analogien zwischen den bezweifelten Werken und Arbeiten der nacheyckischen Zeit aufzufinden, erfolglos bleiben wird.

Absichtlich haben wir uns jeder Meinungsäußerung über den Eindruck, den das Bildnis des Jan de Leeuw auf uns macht, enthalten, können jedoch nicht unterlassen, der Vollschen Beobachtung von »sehr leeren Formen mit dem unreellen Effekt des allzu scharf blickenden Auges«, die Worte Kaemmerers: »wenige Bildnisse Jans enthüllen so viel seelisches Leben wie dies« [6]) gegenüberzustellen. Die beiden Urteile sagen so ziemlich das Schlechteste und Beste, was sich kurzerhand ausdrücken läßt. Die Wahrheit liegt nicht etwa, wie versöhnliche Geister glauben mögen, in der Mitte; sie ist auf dem Wege subjektiver Bewertung, die sich von Gegensätzen nährt, überhaupt nicht erreichbar.

In der Königlichen Gemäldegalerie zu Dresden zieht ein Flügelaltärchen der Familie Giustiniani, als Reisealtärchen Karls V. weithin bekannt, seit langer Zeit die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich. Es trägt keine Bezeichnung, und seine Provenienz ist nicht bekannt. Wahrscheinlich wurde das wertvolle Stück unter König August III. in Paris erworben, indessen geben die Akten des Archivs der Galerie keinen Aufschluß. Zum ersten Male taucht es im Jahre 1765 in dem »Catalogue des tableaux de la Galerie electorale de Dresde« unter dem Namen Albrecht Dürers auf. Lange Zeit hindurch blieb es bei dieser Taufe, bis daß seit dem Jahre 1846 das Altärchen als eine Eycksche Arbeit unbestrittene Anerkennung gefunden hat. Auch Voll spricht dem Meister nur die Flügel ab, ohne jedoch bei seiner Beweisführung sonderlich überzeugend zu sein.

Der erste Eindruck, den das Auge vor dem Altärchen erhält, ist der einer unbedingten Zusammengehörigkeit von Mittelbild und Flügel. Die bis dahin noch von keinem Meister erreichte Verteilung von Licht und Schatten in dem Binnenraum, die in den hellen Partien stark durchleuchtende braune Untermalung, die schweren grauen Töne des Schattens, der gleichmäßige und feinvertriebene Farbenauftrag, das Spiel des Lichtes auf dem Ornament des Kapitäls, alles zeigt eine so klare Übereinstimmung in den einzelnen Teilen des Altars, daß auch das geübteste Auge in der Technik einen Widerspruch nicht zu erblicken vermag. Allein in der Konzeption macht sich ein Unterschied geltend. Mehr Licht durchflutet den Raum des rechten Flügels. Es strömt durch das geöffnete Fenster herein,

---

[6]) Ludwig Kaemmerer, a. a. O. S. 74.

in dessen unmittelbarer Nähe die hl. Katharina ihren Standort hat. Kräftig leuchtet der Surcot mit seinem satten Ultramarinblau auf. Er ist in üppiger Verschwendung mit Hermelin besetzt und verleiht der zarten Gestalt einen licht- und farbenfrohen Akzent, über den die Madonna des Mittelbildes nicht verfügt. Von koloristischer Wirkung sind auch die Flügel des Erzengels Michael, und sein Inkarnat ist frischer als dasjenige des Donators. Das alles ist nicht ohne künstlerische Absicht geschehen und hebt auch das linke Flügelbild der Farbe nach hervor. Die Aufgabe für den Künstler war in den Flügeln eine andere als in dem Mittelbilde. Dort ist die Persönlichkeit das Dominierende, hier interessiert den Künstler vor allem das Problem der Raumverteilung. Über diesen Gegensatz kam Eyck noch nicht hinaus. Die menschliche Gestalt hat es ihm angetan und, erfüllt von dem Streben, das individuelle Leben mit größter Treue wiederzugeben, verliert er den sicheren Blick für die Gesamtkomposition. Darunter leidet der Dresdener Altar, wie auch das Bild des Kanonikus Paele und vor allem die kleine herrliche Schöpfung der Kirchenmadonna. Eyck überwindet die Vergangenheit nur schrittweise, und wenn sich bei dem Gotiker der Einfluß seiner Vorgänger in der Wiedergabe des Menschen am längsten erhält, so entspricht dies einer inneren stilgerechten Entwicklung. In der Tafelmalerei erwies sich die Tradition am zähesten und büßte auch einem Meister wie Eyck gegenüber ihre Widerstandsfähigkeit nicht völlig ein. In der Gotik des 14. Jahrhunderts duldete der Mensch keine Pflege des Beiwerks, und Eyck nahm ihm nichts von seiner Bedeutung für die religiöse Malerei. Woher sollte da eine sprunghafte Entwicklung kommen? Das hätte auch in innerlichem Widerspruch mit der gesunden und klaren Kunst des Meisters gestanden. Aus der Miniaturmalerei ging diese Kunst nicht hervor, und wir neigen dazu, mit Voll eine Beeinflussung seitens der Miniatoren außerhalb der Landschaft nicht anzunehmen.

Prüfen wir die malerische Konzeption im einzelnen, so fällt die Übereinstimmung des Interieurlichtes mit dem der Lucca-Madonna in Frankfurt a. M. auf. Auch die Töne der Seitenflügel sind nicht »lebloser und kälter«, und wenn ohne Rücksicht auf den dimensionalen Unterschied eine Nebeneinanderstellung gestattet ist, so blicke man auf die Farbe der Madonna des Kanonikus Paele in Brügge, um sich des inneren koloristischen Zusammenhanges bewußt zu werden. Eine vielseitige Bewunderung haben wir stets für das Altärchen gehabt, so für das Brillantgrün des Mantels, worein der knieende Donator gehüllt ist. Ebenso glauben wir in den weißen Lichtern des Inkarnates die Hand Eycks zu erkennen. Der sichere Auftrag, die klare Anordnung schließt für den Erzengel Michael die Annahme der Arbeit eines fremden Künstlers geradezu aus. Man halte doch einmal das Berliner Bild »Maria mit dem Kinde vor dem Karthäuser« daneben und

lerne hieraus, wie sich bei gleicher Technik die Genialität des Schöpfers von der erstaunlichen Virtuosität eines Schülers unterscheidet. Neben einer hervorragenden Detailbehandlung und Perspektive erscheinen die kalte Farbe, die Ausdruckslosigkeit und die röhrenförmigen Hälse geradezu abstoßend. Eine eingehende Betrachtung dieses rätselhaften Werkes kann für die Eyck-Forschung nicht warm genug empfohlen werden, und wir bezweifeln, ob Tschudi, hätte er seinerzeit die Kartäuser-Madonna unmittelbar mit dem Dresdener Triptychon verglichen, so ungewöhnliche Worte des Lobes [7]), die zurückzunehmen ihm gewiß nicht leicht geworden ist, gefunden. Aber auch in die Nähe des Petrus Christus, wie man heute in Berlin will, gehört das Bildchen nicht. Wir denken vielmehr an den jungen Memling. Darüber mag an anderer Stelle gesprochen werden. Der engen Beziehungen wegen, die das kleine Werkchen, was Technik und Anlage anbetrifft, zu dem Dresdener Altar hat, mußte es erwähnt werden.

Wir kommen zur Besprechung der Mängel des berühmten Triptychons. Sie sind hier ebensogut wie bei anderen Schöpfungen des Meisters zu finden. Nicht um dem Werke zu schaden, heben wir sie hervor, hoffen vielmehr, daß unsere Kritik dazu beitragen wird, einer einseitigen Beurteilung die überzeugende Kraft zu nehmen. In dem Mittelbilde ist der Gegensatz des hellen und dunklen Seitenschiffes nicht klar zum Ausdruck gebracht, und auf die augenfällig fehlerhafte Perspektive kommen wir noch zurück. Die Stufenerhöhung des Thrones, worauf die Madonna sich niedergelassen hat, ist durch den Teppich recht ungeschickt wiedergegeben. Der Künstler versucht die Schwierigkeit der Verkürzung durch einen nachlässigen Hinwurf zu heben, konnte aber die Abschattung ebensowenig festhalten wie den notwendigen Bruch in der Linienführung. Auf dem rechten Flügel des Altärchens schwebt der Mantelwurf des Donators in der Luft, und in dem Erzengel Michael kehrt das perückenartige Haar des Engels der Verkündigung von dem Genter Altar wieder. Spuren der Flüchtigkeit sind auf der Säule im Vordergrund des Flügels mit der hl. Katharina sichtbar, während der Zustand des Surcots auch auf die schlechte Erhaltung des Bildes zurückgeführt werden kann. Alles in allem sind das Ausstände, die mit Zweifeln an die Urheberschaft Eycks nichts zu tun haben. Schwerer wiegt dagegen jener Vorwurf, der sich auf die Perspektive in dem Mittelbilde und den Flügeln beruft [8]). Könnte sich die Richtigkeit eines solchen Einwandes erweisen lassen, so müßte die Echtheit des Werkes der fehlenden Einheitlichkeit in dem Entwurf wegen erheblichen Bedenken unterliegen.

---

7) Jahrbücher der Königl. Preuß. Kunstsammlungen. Bd. X, 1889, S. 154 ff. und Bd. XV, 1894, S. 65 ff.

8) Karl Voll, Die altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling Leipzig 1906, S. 41.



Jan van Eyck.

Königl. Gemälde-Galerie zu Dresden.

Ein Flügelaltärchen.

Daß Eyck verschiedene Augenpunkte für die einzelnen Begrenzungsebenen angenommen hat, darf man als bekannt voraussetzen. Suchen wir nun die Bodenbegrenzungsebene des Mittelbildes durch Orthogonalen, paarweise vom Rande aus in gleicher Entfernung gezogen, zu bestimmen, so ergeben sich zwei Augenpunkte d und e (s. Abb.), die nicht einmal auf dem gleichen Horizont liegen. Der Boden der Kirche steigt rechts an, was sich von einem geübten Auge auch ohne lineare Aufteilung erkennen läßt. Für die Flügel fehlt es auf der rechten Seite an der geeigneten Bodenzeichnung, auf der linken lagert sich der Augenpunkt in f zwischen die Höhen von d und e ein. Die Augenpunkte der Höhenbegrenzungsebenen, an Orthogonalen in tunlichst weitem Abstand gemessen, ergeben im einzelnen die Schnittpunkte A, B und C. Die Unterschiede sind für die verschiedenen Begrenzungsebenen so gering, daß man mit Recht die hohe Kunst in der freien Behandlung der Perspektive bewundert. Die Konzeption verweist mit großer Sicherheit auf eine ausführende Hand für das ganze Triptychon.

Noch hat uns die Inschrift auf dem Rande zu beschäftigen. Sie zieht sich in gleicher Weise fortlaufend um Mittelbild und Flügel, und ihre enge Übereinstimmung mit der Bezeichnung auf dem besprochenen Wiener Porträt des Jan de Leeuw fällt sofort in die Augen. Hier wie dort haben wir es mit einem alten Rahmen zu tun, auf beiden Werken sind die teilweise gotischen und lateinischen Buchstaben gelb gehöht, und ist der Grund in einem schweren van Dyck-Braun ausgeführt. In der Kalligraphie lassen sich auch bei der schärfsten Untersuchung keine zwei Hände unterscheiden. Prüfen wir die Buchstaben im einzelnen. Neben dem H der Kapitalschrift findet das gotische Zeichen häufige Anwendung. Ebenso verhält es sich mit dem Buchstaben C; er wechselt ganz willkürlich mit dem griechischen Zeichen des S, das uns von dem Londoner Timotheosbild her wohlbekannt ist. Ein innerer Zusammenhang der beiden Werke oder ihrer Vorlagen scheint somit zu bestehen. Eine weitere Beobachtung wird auch die letzten Bedenken zerstreuen. Auf dem Bildrande des Jan de Leeuw in Wien hat der Künstler in dem Worte »gheconterfeit« den Buchstaben C in Form der alten G-Unziale wiedergegeben, in der Inschrift des Flügelaltärchens findet sich das Zeichen wiederholt. So wenig diese Schreibweise als eine ausschließliche Eigenheit Eycks angesehen werden kann (wir sind auch in Handschriften und anderen Bildwerken darauf gestoßen), so macht doch eine so auffallende Erscheinung wie das einmalige Vorkommen des abweichenden Buchstabens auf dem Wiener Bilde gewiß nicht den Eindruck einer bestellten Arbeit. Fassen wir daher alle schriftartlichen Analogien sowie die Übereinstimmung in der Ausführung zusammen, so glauben wir mit Recht eine einzige Hand in den Randinschriften erkennen zu dürfen. Allein damit wäre die Annahme einer Fälschung für beide Fälle noch nicht

aus der Welt geschafft. Es könnte ja ein Fälscher — usum transcribendi — die Eycksche Hand bis zur vollendeten Täuschung nachgeahmt haben. Warum fehlt alsdann die so wichtige Namensbezeichnung auf dem Dresdener Altar? Wir haben keine Erklärung dafür. Eyck hat überwiegend seine Bilder bezeichnet; er hat es auch unterlassen, wie es zu einer Zeit, da man in der Hauptsache auf feste Bestellung hin arbeitete, üblich war. Ein Betrüger konnte sich diesen Luxus nicht erlauben. Ohne die namentliche Inschrift hätte er keinen angemessenen Preis für den Altar erhalten und die ganze mühsame Arbeit keinen Sinn gehabt. Auch die Annahme einer Vollendung des Werkes durch einen Schüler ruft nur Schwierigkeiten hervor. Was soll in diesem Falle mit dem Wiener Bildnis, dessen engen Zusammenhang mit dem Dresdener Altar wir oben festgestellt haben, geschehen? Dort ist der Name des Künstlers voll ausgeschrieben. Wir sehen, wie die Verwirrung durch etwaige Zweifel an die Echtheit des Bildes immer größer wird. Aber auch aus rein äußeren Gründen vermögen wir uns nicht zu entschließen, das Mittelbild des Werkchens allein als echt anzuerkennen. Kommt einem Schüler Eycks das Verdienst der Vollendung zu, weshalb verbirgt sich der Meister hinter der Anonymität? Wir besitzen nicht die Naivität, einem jungen Künstler so gleichmütig die mühevolle Arbeit der Nachahmung des Eyckschen Stiles zuzuschreiben. So billig war der Lorbeer zu jener Zeit nicht, und der Beruf eines Wappen- und Standartenmalers nicht so verlockend, um die übertriebene Pietät, wie sie die Ausschaltung der eigenen Person darstellt, glaubhaft zu machen. Das prachtvolle Triptychon kann, wie es auch immer entstanden sein mag, unter dem Mittelgute jener Zeit nicht untergebracht werden. Von dem Vollender des Altars wäre ebenso wie von dem großen Unbekannten der übrigen angezweifelten Bildnisse mehr auf uns gekommen. Haben wir es aber mit einer systematischen Fälschung Eyckscher Bilder aus einem späteren Jahrhundert zu tun — seit 1765 ist das Werk mit Sicherheit nachgewiesen — so ist das Fehlen der Bezeichnung für den Dresdener Altar noch rätselhafter. Begnügen wir uns also damit, daß das Triptychon auch von dem, der einer objektiven stilkritischen Untersuchung nicht immer zugängig ist, aus rein äußeren Gründen dem großen Meister nicht abgesprochen werden kann.

Eine gereimte Erzählung auf den Maler Konrad Witz.

Von **Helmuth Th. Bossert.**

Welche Berühmtheit der von Burckhardt [1]) entdeckte oberrheinische Künstler Konrad Witz bei seinen Zeitgenossen erlangte, geht von neuem aus einem Gedicht, dessen Zusammenhang mit diesem Maler kürzlich von mir erkannt wurde, hervor. Dasselbe, leider nur als Bruchstück auf uns gekommen, findet sich in der Karlsruher Papierhandschrift Nr. 408 [2]), die auf 191 Blättern poetische Erzählungen enthält. Der Verfasser desselben ist uns unbekannt, war aber sicher nach der Mitteilung des Herrn Dr. Rieser-Karlsruhe in der Gegend des Oberrheins wohnhaft; die Schrift weist meines Erachtens ungefähr auf die Jahre 1460—1480 hin. In dem Manuskript sind die Blätter 103, 133, 134, 135, 187 ausgerissen, wovon gerade die Blätter 133 f. auf unser Gedicht entfallen. Ein Besitzer der Handschrift am Anfang des 16. Jahrhunderts nennt sich auf der inneren Deckelseite: Heinrich All; später kam sie in die Bibliothek des Ernst Ludwig Posselt, aus der sie in die Karlsruher Hof- und Landesbibliothek gelangte.

Wenngleich auch der Stoff der unten zum Abdruck gebrachten Erzählung nicht für völlig historisch zu erachten ist, so sind uns doch durch den anonymen Dichter, der jedenfalls ein späterer Zeitgenosse von Witz war und gut in Basel gewesen sein konnte, zahlreiche wichtige Tatsachen überliefert, die, da sie für den eigentlichen Gang der Erzählung nichts bedeuten, um so höher zu werten sind. So vor allem, daß Witz, in Basel mit einer schönen Frau [3]) verheiratet, auch Holzschnitzer war und eine größere Werkstatt unterhielt. Wer würde ferner bei den Versen 15—18 nicht an das liebliche Bild (hl. Katharina u. hl. Magdalena) in den Straßburger Sammlungen erinnert, auf dem wir im Hintergrunde deutlich einen Bilderladen gewahren! Könnte dieser nicht ein getreues Abbild des Witzschen Ladens in Basel sein?

---

[1]) Vgl. D. Burckhardt: Studien zur Geschichte der altoberrheinischen Malerei. Jahrb. 27 (1906) S. 179 ff. u. d. Festschrift zur Basler Bundesfeier 1901.

[2]) Über die Handschrift selbst vgl. den Katalog d. Gr. bad. Hof- und Landesbibliothek von Wilhelm Brambach (1896) S. 66 ff.; ferner das Verzeichnis altdeutscher Handschriften von Adelbert v. Keller, herausgegeb. von Eduard Sievers (1890) S. 2 ff.

[3]) Bekanntlich hieß die Frau des Konrat Witz Ursula und war eine geb. Dreyger von Wangen; sie starb bald nach dam Tode ihres Gatten.

Zur Edition des Gedichtes bemerke ich noch: Die Handschrift ist von mir sehr genau durchgesehen worden, und zeigt untenstehender Abdruck dieselbe Orthographie wie das Original. Wo ich mir textkritische Abweichungen erlaubte, sind sie angemerkt. K. bedeutet die Ausgabe des Gedichtes von Adalbert v. Keller in seinen Erzählungen aus altdeutschen Handschriften (1855). H. = Originalhandschrift. Die zahlreichen Abkürzungen sind im Sinne des Schreibers aufgelöst; die betreffenden Buchstaben sind jedoch im Texte kenntlich gemacht. Die Interpunktion stammt von mir.

Text.

Von dem moler mit der schon frawen.

pag. CXXXII recto: Eyns merleins wil ich euch gewern,
Das ist wor vn(d) horst ir gern,
Das in ein(er) stat geschach
Bey dem rein, als man jach.
5 Do was ey(n) maler wiczen,
Der kond moln vn(d) sniczen,
Er was burg(er) in eyn(er) stat,
Der schonste(n) weyb er eins hat,
Die man kond find(e)n do
10 Oder jndert anders wo,
Mit suzze(n) sitte(n) gemeit.
Sie lebte(n) mit wirdikeit.
Sein knecht molten vn(d) sniten
Bild noch meist(er)lich(e)n syten.
15 Der het [er] in d(er) kamm(er) weyt
Beyde hin vn(d) her geleymt
Mit silber vn(d) mit golde,
Als ers v(er)kauffen wolde.
Nu was ey(n) münch abtru(n)nig word(e)n
20 Vo(n) ey(m) swarcz(e)n orden,
Den der teuffel dar zu bracht,
Daß er anleyt w(erl)tlich wat
Durch seyn vppigen sin.
Er kam zu der selb(e)n stat hin,
25 Do der moler was gewon
Mit sein(er) my(n)necklich(en) kon.
Er wart do pferer.
Nymat west, das er ey(n) münch wer,
Wan got vn(d) sein wißen.
30 Auch het er sich geflizzen,
Daß er dor an v(er)richtig waß,
Was man sang oder laß.
pag. 132 verso: Nu zwanck jn die my(n)n dor zue,
Daß er spot vn(d) frue
35 Warpp mit seine(m) synne
Vmb die molerynne.

Ging sie zer kirch(e)n od(er) zu straß(e)n,
Er wolt sie nit erlaß(e)n;
Sie ne(m) sein red ver guet.
40 Nu het sie weyplich(e)n muet:
Sie wert sich seins werben.
Sie gedacht gar v(er)derb(e)n
An trewen vn(d) an eren.
Dor an wolt er sich nit ker[e]n
45 Der tvmme pfarer.
Des wart der frawe(n) swer.
Die red ich kurcz(e)n wil.
Er pot ir pfennig vil,
Die er ir wolt geb(e)n.
50 Nu gedacht sie ir eb(e)n,
Wie sie mit eren wurd,
An die großen burd,
Die der pfar(r)er wolt lad(e)n
Auf ir ere vn(d) irn schad(e)n.
55 Eines nachtes sie do lack
Bey ire(m) man vn(d) der my(n)ne pflack,
Vn(d) er ir lieb mit lieb galt,
Do w(ar)t ir red manigfalt.
Sie kosten mit ey(n)and(er)n
60 Vn(d) retten ein vnd and(er)n.
Do sp(ra)ch die molerin guet
Auß getrewlichem muet:
»Liber freünt vn(d) wirt mey(n),
»Mag es mit hulde(n) gesein,
65 »So wil ich dir ey(n) teyl v(er)ieh(e)n,
»Daß icht schad(e)n do vo(n) gescheen
»Beyde dort vn(d) auch hie.« —
Er sp(ra)ch: »fraw, sagt an, wie,
»Das wir den schad(e)n vnt(er)stan.
70 »Hat vns ymat icht getan
»Oder wil vns schad(e)n yman,
»Daß soltu mich wißen lan.« —
Sie sprach: »d(er) pferer, d(er) hie ist,
»Der lost kein frist
75 »Mit seine(m) werb(e)n on not.
»Nu hon ich jm lang gedrot,
»Ich wolt dirs w(er)lich sagen
»Vn(d) sein werb(e)n nit v(er)dagen,
»Daß er vff my(n) ere tuet.« —
80 Er sp(ra)ch: »libe frau guet,
»Ich traw dein(er) weypheit wol.
»Sein gewerb ich vnt(er)farn sol,
»Vn(d) solt es mir koste(n) leyb vn(d) leb(e)n.
»Was beut er dir zu geb(e)n?« —

85 Sie sp(ra)ch: »daß tut er geringe,
»Vierczick pfünt pfennige
»Vnd ey(n) pelcz veh(e)n
»Jerlich(e)n zu leh(e)n,
»Daß ich sein will(e)n tue.
90 »Here, nu rat selber zue,
»Daß wirs mit ern w(er)d(e)n an,
»Vn(d) daß dor vmb icht w(er)d gethan
»Im an seine(m) leib.« —
Do riet er dem weyb,
95 Daß sie jm also deten,
Daß sein ere werd v(er)tret(e)n
Vnd ir lob wurd vesten.
Nu fugt sich zum leczsten,
Daß der pfa(r)er ab(er) v(mb) die my(n)ne bat.
100 Die fraw geviel jn ey(n) rat
Vn(d) sp(ra)ch, das er die pfe(n)nig brecht.
So wurd sein sach slecht.
Die pfe(n)nig er mit ym nam,
Verholn er zu der frawe(n) kam.
105 Die bracht jn tauge(n) jn ein gad(e)n,
Daß was mit pild(er)n vb(er)lad(e)n.
Dar jn stund ey(n) betstat
....
....

5 K. vermutet falsch »mit witzen«; H. nur »wiczen«. 6 K. maln. 7 H. hat »Es« = Schreibfehler. 9—10 K. hat »da« und »wa«. 13 H. hat »mogten« mit übergeschriebenem »ch«. 14 H. hat »meinsterlichen«. 15 Der = Schreibfehler für »die« (K.); »er« ergänzt. 16 H: »geleymt wyd(er)streit«, was keinen guten Sinn gibt. 28 K. falsch »Nymant«; ferner falsch »munich«. 31 K. »dar«. 33 K. »in« und »dar«. 34 K. »spat«. 36 K. »molerinne«. 39 K. »gut«. 44 K. »dar« 44 H. »kern«. 58 K. »ward«. 62 K. »mut«. 75 K. »an«. 76 K. »han«. 82 H. »Dein« = Schreibfehler. 86 K. »pfunt«. 92 K. »dar«. 95 K. »im«. 98 K. »letzsten«. 103 K. »pfening«.

Nachbemerkung: Zweifelsohne haben wir in dem hier mitgeteilten Texte nicht die Originalniederschrift zu sehen, wie aus verschiedenen Mißverständnissen und auch aus der kritischen Betrachtung der übrigen Teile der Handschrift ergeht; sie ist lediglich eine von einem Schreiber veranstaltete Abschrift. Das Originalgedicht könnte also sehr wohl bald nach dem Tode des Konrat Witz, zirka 1450, in Basel oder in der Umgegend verfaßt sein, eine Tatsache, die mir für die historische Bewertung des Textes außerordentlich wichtig erscheint. —

Eine nochmalige genaue Untersuchung des Straßburger Bildes ergab, daß in dem Bilderladen nicht nur Gemälde, sondern auch zwei Holzstatuetten, worunter eine Madonna mit dem Jesuskindlein deutlich erkennbar, zur Ausstellung gebracht sind.

Ein Bild von Mathias Grünewald.

Von **Heinz Braune.**

Im letzten Heft des Repertoriums hat H. A. Schmid am Schluß seines Aufsatzes über die Chronologie der Werke Grünewalds auf eine »Entdeckung« von mir hingewiesen, und ich muß diese geheimnisvolle Andeutung nun wohl aufklären. Da sei es zunächst erlaubt, das gerade in unseren Tagen so stark diskreditierte Wort »Entdeckung« gegen ein anderes einzutauschen; handelt es sich doch auch gar nicht um eine solche, da das Bild, von dem die Rede sein wird, längst bekannt ist, sondern lediglich um eine Reihe von Beobachtungen, die an ihm gemacht wurden.

Die „Verspottung Christi", um die es sich handelt, ist hier abgebildet. Das Bild, mäßiger Größe und offenbar zu einer Folge von Passionsdarstellungen gehörig, befindet sich in der Münchener Universität, in die es vor mehr als 100 Jahren (— damals noch nach Landshut —) von der Zentralgemäldegalerie abgegeben worden war. Weiter zurück finden wir es 1803 im Karmeliterkloster zu München, wo es der Galeriedirektor v. Mannlich in der Liste der bei der Säkularisierung für die Staatssammlungen zu requirierenden Kunstschätze aufführt. Entstanden ist es, laut Inschrift, im Jahre 1503. Als ich vor einiger Zeit das mir längst bekannte Bild von neuem betrachtete, wurde ich betroffen nicht nur von seiner hohen Qualität, sondern noch mehr von den zahlreichen Analogien zu den gesicherten Bildern Grünewalds, die sich meinem Auge aufdrängten. Ich gewahrte eine Farbe, warm und schimmernd, kräftig und zart zugleich, sah eine unerhört malerische Behandlung der Formen, eine Komposition, ähnlich unserem Erasmus-Mauritiusbilde in der Pinakothek, und fand hinter all diesem eine Auffassung und eine stark persönliche Psychologie, die mir von nirgend, als von Grünewald her bekannt war.

Das höchst anziehende Problem, die Stellung eines so bedeutenden Bildes zu fixieren, führte mich zu genaueren Vergleichen, die anzustellen mir um so leichter waren, als mir die Freundlichkeit und Unterstützung Herrn Prof. Riehls es ermöglichten, das Bild für mehrere Tage von seinem bisherigen Standort in die Pinakothek zu überführen, um es dort in hellem Licht und neben dem Mauritiusbild sorgsamer untersuchen und photo-

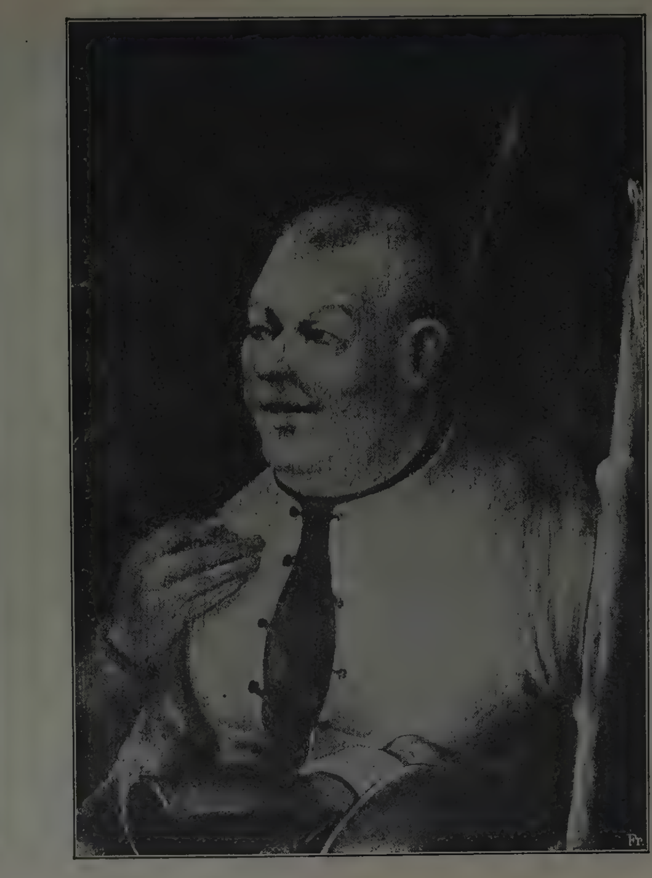


M. Grünewald, Verspottung Christi.

graphieren lassen zu können. Die Resultate seien im folgenden kurz niedergelegt:

Die eindrucksvolle Komposition, die — wie fast alle Kompositionen Grünewalds — schon ikonographisch etwas Einzigartiges darstellt, baut sich in Kontrasten auf: Links vorn, sitzend, ganz leidend, »passiv« im vollsten Sinne, sitzt Christus, ein wenig nach vorn (nach der Bildmitte zu) geneigt, der eigentliche Schwerpunkt des Bildes, auf den von 3 Seiten lebhafteste Aktionen hinlenken: Links der Trommel- und Flötenspieler, von oben der Faustschläger, rechts, als der Bedeutendste, der Scherge mit dem Strick, der wiederum in doppelter und kontrastierender Aktion befindlich ist: mit dem einen Fuß nach rechts ausschreitend und Christus am Strick mitzerrend, mit dem Kopf aber nach links zurückgewandt und ebenso mit der Rechten zum Schlage nach links ausholend. Den umgekehrten Rhythmus zeigt die hintere Reihe. Hier links die starke Bewegung des Faustschlägers gedämpft durch die ruhige Figur des Kurzgeschorenen rechts und die beschwichtigende Gebärde des diesem die Hand auf die Schulter legenden Mannes. — Findet sich ein ähnlicher Parallelismus der Aktion in Vordergrund und Mittelgrund bei der Disputation des heiligen Erasmus und Mauritius, so ähneln sich beide Bilder doch mehr noch in der ganzen Gruppierung, die die Bildfläche mit den Figuren nahezu völlig bedeckt, ohne doch, — wie es in solchen Fällen im 15. Jahrhundert so oft zu finden ist, — eine Reliefordnung zu bilden. Grünewald liebte es nicht, die Schauplätze seiner Darstellungen durch reiche Linearperspektiven zu kennzeichnen, noch überhaupt sie exakt realistisch zu schildern. Ihm waren die handelnden und leidenden Menschen die Hauptsache, und es ist für sein Temperament sehr bezeichnend, daß er das Raumproblem von der konstruktiven Seite kaum kennt, wo Dürer sich mit Messungen und Berechnungen zeitlebens plagt. Dürer strebt nach Erkenntnis, Grünewald ringt um Ausdruck für sein Gemüt. So schildert er den Raum, den sein Auge malerisch erfaßt, zwar an sich oft reicher und überzeugender als Dürer, aber er vermeidet es gern, ihn als reale, fest bestimmte Örtlichkeit zu charakterisieren. Beim Erasmusbild schließt die Szene hinten ein Vorhang ab, bei unserem Bild einfach dunkler Grund. Man fragt auch nicht nach Gebälk, Wölbungen oder Wandflächen, wo eine Szene sich abspielt, wie diese. Der Raum besteht für Grünewald meist nur, so weit Figuren zu Figuren gestellt sind; was darüber ist, das interessiert nicht mehr. Kein Künstler vor Rembrandt hat es so verstanden, die vorderen Figuren im Licht zu halten und dahinterstehende in Dämmer zu tauchen, um sie mit den vorderen räumlich desto fester zu verbinden. Bei unserem Bild weise ich nur auf die untere Partie hin, wo das immer tiefer abgestufte Grau die Füße der hinten Stehenden in weiche Schatten hüllt, wie bei dem Erasmusbild, und auf die Köpfe der letzten Reihe und die zarten Töne der Stangen und Lanzen, die





M. Grünewald, Details aus der Verspottung Christi.

aus dem Dunkel des Hintergrundes sanft herüberklingen, wie beim Erasmusbild und wie auf der Kreuzschleppung in Karlsruhe. Je mehr wir ins Einzelne dringen, um so deutilcher werden die Analogien. Grünewald hat eine ganz bestimmte Art, seine Menschen hinzustellen, in Ruhe, handelnd oder redend. Die letzte besonders kennen wir von dem Colmarer Johannes unterm Kreuz oder von dem heiligen Mauritius der Pinakothek her. Nun betrachten wir den barhäuptigen Dicken rechts im grauen Kittel. Er steht da, mit dem nach vorn gerichteten linken Fuß und dem so charakteristisch durchgedrückten und vorgesetzten rechten Bein, — Zug um Zug gleich — wie der Mauritius; er spricht, und die Gebärde des Sprechens ist die gleiche, wie die des frommen Mohren, nur etwas zaghafter, weniger frei; weniger entwickelt, — zwei Jahrzehnte trennen beide voneinander!

Nichts vielleicht aber ist charakteristischer bei Grünewald, als die Hände. Wo immer er eine bildet, bis in die späteste Zeit, ist sie unverkennbar Grünewaldisch. Er reißt sie auseinander, läßt die Finger in den divergierendsten Richtungen spielen, faßt die Hand nicht als Masse auf, sondern als das beweglichste und in der Bewegung mannigfaltigste Organ des menschlichen Körpers. Man wird nicht leicht eine engere Verwandtschaft finden, als zwischen Händen, wie etwa denen der Engel bei der heiligenNacht in Colmar und jenen des Flötenspielers auf der Münchener Verspottung Christi. Wenn bei Grünewald einer nur ein Buch faßt, — wie differenziert er die Kraftleistung der Hand in den Fingern (vergl. den heiligen Laurentius in Frankfurt a. M.); ähnlich hier bei der Hand ganz rechts, die sich auf die linke Schulter des Kurzhaarigen legt. Oder man vergleiche die geballte Faust des Zuschlagenden links etwa mit jener des Zuschlagenden rechts auf der Kreuzschleppung in Karlsruhe. — Muß ich noch auf die gebogenen Finger auf Grünewalds Bildern hinweisen? Und auf die unvergleichliche Schönheit der Hände Christi auf unserem Bilde, die im Verein mit dem Strick, der mit so sensiblem Schönheitsgefühl um und durch die Hand des Knechtes geschlungen ist, ein wundervolles rhytmisches Spiel bilden?

Es ist vielleicht mißlich, von der Farbe eines Bildes zu reden, ohne daß dem Betrachter der farblosen Reproduktion die Nachkontrolle der Beobachtungen ermöglicht wird, noch dazu bei der unüberwindlichen Schwierigkeit, die Farbtöne der Einbildungskraft des Lesers durch Worte hinreichend deutlich vorzustellen. Bei Grünewald ist es unerläßlich, vielleicht aber auch leichter, als in anderen Fällen. Wer Grünewald kennt, trägt die Farben seiner Bilder in seinem Gedächtnis. Grünewald hat ein bestimmtes, unverkennbares, tiefglühendes Rot, das an Karmin streift. Es findet sich bei dem auferstehenden Christus in Kolmar, bei dem Johannes unterm Kreuz usw., — und ein anderes ebenso unverkennbares Rot, heller, mehr ziegelartig, — wie etwa bei dem anderen Johannes, der Maria stützt. Beide finden sich auf unserem Bild,

Das erste glüht aus dem Grau der zugenestelten Jacke des Barhäuptigen rechts zwischen den Schnüren hervor und findet sich an dem Untergewand des gelben Trommlers; das zweite schmückt die Jacke des Faustschlägers links. Auch das charakteristische Blaugrün ist da, und der Mantel Christi hat dieselbe Färbung wie jener auf der Kreuzschleppung in Karlsruhe. Kein deutscher Maler aber hat soviel mit Grau gearbeitet, um farbigen Reichtum zu erzielen, als Grünewald. Er modelliert mit Grau, er arbeitet damit in die tiefsten und prächtigsten Farben hinein, um sie zu nuancieren und um sie schimmern zu machen. So ist auf unserem Bild das Rot und Blau behandelt, ist die Jacke des Dicken rechts in ihrer reichen Abstufung und in ihrem sanften Licht eine Vorstufe zur Rüstung des heiligen Mauritius, wie sein Gesicht eine Vorahnung von dem des alten Begleiters des heiligen Erasmus ist, oder der Strick eine der Perlstickerei auf jenem Bild; der Stab rechts ist bewundernswert breit, frei und reich behandelt, als hätte ihn Rubens gemalt (analog dem Kreuzesbalken in Karlsruhe). Wundervoll endlich ist auch das Changieren von Blau und Gelb auf dem breiten Rücken des vorderen Knechtes rechts, und das blühende Rot seiner Beinlinge. — Nebenbei noch sei eine Morellische Beobachtung verzeichnet: Grünewald hat seltsamerweise höchst selten Ohren gemalt. Meist sind sie durch das Haar oder durch die Kopfbedeckung unsichtbar gemacht. Nur dreimal hat er uns ihren Anblick gegönnt: in Kolmar bei dem Christuskind, in Karlsruhe bei der Kreuzschleppung und bei dem Mauritius in München. Die Form ist überall die gleiche. Die Muschel stark eingesäumt, des Ohrläppchen lang gezogen. Auch bei dem Münchener Bild ist ein Ohr sichtbar; es hat aufs Haar die gleiche Gestalt.

Ist es noch nötig, von dem menschlichen Gehalt des außerordentlichen Bildes zu reden? Ich fürchte, jedes Wort könnte den Eindruck des Bildes nur abschwächen. Eins nur sei erwähnt, was man auf der Abbildung nicht wahrnehmen kann; unter dem Tuch hervor, das die grauenvollen Spuren des Leidens auf Christi Antlitz mild zu verdecken sucht, und aus der Nase quillt das Blut über das Gesicht. Es ist wie der Choral: »Oh Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn . . . . « Tönt er mächtiger noch aus einem anderen Bild heraus, außer vielleicht aus der Kreuzschleppung in Karlsruhe? — Genug und übergenug! Niemand wird zweifeln. daß unser Bild in die nächste Nähe Grünewalds gehört, daß es aufs engste verknüpft ist vor allem mit dem Erasmusbild in München und der Karlsruher Kreuzschleppung. Nur weniger entwickelt, weniger frei und großartig ist es, als diese, zu denen es sich verhält, wie die Knospe zur Blüte. An einen Nachahmer oder Schüler zu denken, verbietet allein schon die Datierung des Bildes: Links unten steht, unter der Erneuerung deutlich sichtbar, die alte, echte Inschrift: Anno M D III die XXIII De-

cembris. Stünde sie nicht da, wir müßten das Bild auch infolge der Trachten um 1500 ansetzen, früher also, als alle bisher bekannten Werke Grünewalds. Kann ein Schüler oder Mitschüler Werke, die 20 Jahre später vom Meister geschaffen wurden, so vorahnen? — Wir wollten nichts anderes, als Beobachtungen mitteilen. Den Schluß daraus zu ziehen, scheint fast überflüssig. Der spezielleren Grünewald-Forschung [1]) liegt es nun ob, nachdem man in letzter Zeit so viele fernab liegende Bilder aus dem Kreise des Hausbuchmeisters, Schongauers usw. irrtümlich als Jugendwerke des rätselvollen Künstlers ausgegeben hat, den Fall weiter zu behandeln.

Der Erhaltungszustand des Bildes ist ungleichmäßig. Einige Köpfe der hinteren Reihe wurden im 19. Jahrhundert von einem Restaurator rücksichtslos übermalt; andere Partien, von denen hauptsächlich die Rede war, sind gut erhalten. — In der erwähnten Liste v. Mannlichs der im Karmeliterkloster zu München für die Staatssammlungen vorgemerkten Bilder ist, — ohne Angabe der Maße —, noch eingetragen, eine »Kreuzigung, mit der Jahreszahl 1543, scheint jedoch älter zu sein und vielleicht von Hans Baldung«, setzt Mannlich hinzu. Dieses Bild ist seither verschollen. Vielleicht trug es ursprünglich die Jahreszahl 1503 (durch mißverstehende Restauration später in 1543 verändert) und war ein Gegenstück zu unserer Verspottung Christi. Konnte man doch 1803, als der Name und die Kunst Grünewalds noch unbekannt war, für eine Kreuzigung dieses Meisters gewiß keinen besseren Namen finden, als den Hans Baldungs, der unter Grünewalds Einfluß gestanden hat. — Über die Geschichte des Bildes haben wir noch nichts Weiteres in Erfahrung gebracht. Die Karmeliter sind erst im 17. Jahrhundert nach München gekommen, so daß aus dieser Provenienz für den Entstehungsort des Bildes nichts gefolgert werden kann. Woher die Karmeliter nach München kamen, wie und wann das Bild in ihren Besitz gelangt ist, konnte bisher nicht erfunden werden.

---

[1]) H. A. Schmid u. a. haben die Autorschaft Grünewalds seither anerkannt.

Studien zur Quattrocentomalerei in Nordwestkastilien.

Von **August L. Mayer.**

Nordwestkastilien, d. h. das Gebiet der Provinzen Leon, Palencia, Zamora und Salamanca, ist von jeher als Sitz alter christlicher Kultur berühmt. Fast stets hat sich dieser Teil Spaniens, der Kern des ehemaligen Königreichs Leon, von den Mauren freigehalten, von hier aus ist einer der Hauptvorstöße gegen die Maurenherrschaft unternommen worden.

Man weiß, daß sich hier ebenso wie in Galizien und Asturien, die ja mit zu Leon gehörten, eine große Anzahl höchst interessanter frühromanischer Kirchen erhalten hat; man kennt auch »la pulchra Leonina«, die gotische Kathedrale von Leon, das schönste spanische Bauwerk des 14. Jahrhunderts, man würdigt die Plastik, die in der romanischen wie in der gotischen Periode hier reiche Pflege gefunden hat — aber von Werken der Malerei in diesem Gebiete hört man auffallend wenig.

Von Carl Justi, der wie kein zweiter ganz Spanien durchforscht hat, sind nur zwei Niederländer, die in Palencia gearbeitet haben, dem allgemeinen Interesse nähergerückt und die interessante Persönlichkeit des Fernando Gallegos einzig in der kunsthistorischen Einleitung zu Bädeckers »Spanien« kurz gewürdigt worden.

Nun hat jüngst der treffliche Lyoner Kunsthistoriker Emile Bertaux in seiner Würdigung spanischer Quattrocentokunst in der Histoire de l'Art von E. Michel auch dieses Gebiet in Betracht gezogen, zum Teil gestützt auf die interessanten, bisher noch unveröffentlichten Nachforschungen des Grenadiner Universitätsprofessors D. Manuel Gomez Moreno [1]). Auf die Ausführungen von Bertaux wird noch des öfteren zurückzukommen sein. Er hat vor allem den italienischen Einfluß in diesem Gebiete betont. Daneben aber macht sich in höchst interessanter Weise nordischer Einfluß bemerkbar und verschiedene bedeutende Werke, vor allem der große, bisher ganz unbekannte Retablo von Fromista, werden uns beweisen, daß sich die manera flamenca nicht zuerst und allein in Katalonien und Valencia Geltung verschafft hat, sondern mindestens gleichzeitig auch in der Gegend von Palencia und Leon festzustellen ist.

---

[1]) Michel, Histoire de l'Art III, 2, S. 743 ff.

Leon besitzt in den Wand- und Deckenmalereien im Pantheon de los Reyes der Colegiata de S. Isidoro die hervorragendsten monumentalen Gemälde des spanischen Mittelalters, denen an Bedeutung nur die umfangreichen, ein Jahrhundert später entstandenen Malereien im Kapitelsaal und der Kirchenapsis des Johannesklosters von Sijena in Aragon gleichkommen. Unter den Wandgemälden von S. Isidoro sind noch die Verkündigung und der »Calvario« gut zu erkennen. Die sechs Gemälde der Decke, die von zwei Säulen getragen wird, stellen dar: die Apokalypse, die Geschichte Josefs, den thronenden Chris us, das Abendmahl, die Verkündigung an die Hirten und den bethlehemitischen Kindermord.

Die Malereien sind höchstwahrscheinlich in Tempera ausgeführt und stammen aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts. Trotz der »byzantinischen Gestalten« macht das Ganze den Eindruck, als habe der Maler sein Werk in Anlehnung an spätrömische-frühchristliche Dekorationskunst geschaffen.

Der Realismus, den man in den großen Gemälden hier und da bemerkt, kommt vor allem in den Malereien eines Zwischenbogens zur Geltung, die die zwölf Monate in den Hauptbeschäftigungen der Menschen darstellen. Besonders gelungen sind die drei letzten Bilder: Im Oktober schüttelt man die Eicheln vom Baume, um die Schweine zu mästen, die man dann im November schlachtet. Im Dezember trinkt man und wärmt sich die Füße am Feuer. Die übrigen Zwischenbogen sind meist mit rein ornamentaler Malerei ausgeschmückt.

Nicht ganz 150 Jahre nach der Entstehung dieses Werkes beauftragte das Domkapitel den Maestro Nicolas, die Innenseite der Eingangswand der Kathedrale (von der Spitze des Haupttores bis zur Triforiengalerie) mit einer Darstellung des jüngsten Gerichtes zu schmücken. Der Meister, über dessen Herkunft nichts näheres bekannt ist, erhielt am 24. August 1452 die Summe von 15 000 Maravedis, ferner 800 Maravedis für eine Reise nach Salamanca. Denn das Kapitel wünschte, daß Nicolas vor Beginn der Arbeit sich das »jüngste Gericht« in der dortigen Kathedrale ansehe. Dieses Wandgemälde nun, das die Leoner Domherren ihrem Maler als Muster empfahlen, war kurz vorher erst vollendet worden. Sein Ruhm muß sich also rasch verbreitet haben: Am 15. Dezember 1445 hatte das Kapitel der Kathedrale von Salamanca mit dem Italiener Dello di Nicola den Kontrakt für das Fresko des »jüngsten Gerichts« in der Apsis des Altarhauses abgeschlossen. Dieser Dello war 1403 geboren und erscheint 1432 als eingeschriebener Meister der Florentiner Malergilde. Bald darauf ging er nach Spanien. Vielleicht war er zunächst in Avila tätig, wo sein Bruder Samson ein Atelier besaß. Samson wird noch 1466 erwähnt, er schloß in diesem Jahre, am 13. April 1466, einen Vertrag mit einem Lehrling ab. Auch als Mitarbeiter des Fray Pedro de Salamanca wird er erwähnt. In Salamanca war Dello di Nicola

wohl schon Anfang der vierziger Jahre tätig, denn von seiner Hand rührt höchst wahrscheinlich das große, 53 Kompartimente umfassende Altarwerk in der Catedral vieja her. Es schildert mit größter Ausführlichkeit das Leben Marias und ihrer Vorfahren. Bertaux bemerkt mit Recht, daß das Werk im Masolinostil gehalten ist. Das große Fresko des jüngsten Gerichts zeigt einen andern Schwung als die kleinen Tafelbilder, namentlich Christus und die Auferstandenen entbehren nicht einer gewissen Monumentalität. Die Aktdarstellung wie die zahlreichen Verkürzungen sind nicht übel gelungen. Daß der Maler nicht ganz aus dem alten Stil heraus konnte, zeigt die Schar der Auserwählten und die kniende Jungfrau. Dello kehrte 1446, also nach der Vollendung des »jüngsten Gerichts«, für kurze Zeit nach Hause zurück, kam aber dann wieder nach Spanien, wo er bis etwa 1460 blieb.

Aus den Werken dieses Künstlers nun schöpfte Meister Nicolas seine Kenntnis Florentiner Quattrocentokunst. Sein »jüngstes Gericht«, das vor 1460 vollendet war, ist uns leider nicht mehr erhalten. Der Grund des Unterganges des Leoner Gemäldes ist bekannt. Es soll auf verschiedene fromme Leute einen ähnlichen Eindruck gemacht haben, wie nicht ganz hundert Jahre später Michelangelos berühmtes Fresko auf eine ganze Reihe allzu prüder Seelen: Man war nämlich entsetzt über die vielen nackten Figuren, die Meister Nicolas angebracht hatte.

Am 5. März 1460 begann Nicolas den großen Wandgemäldezyklus im Kreuzgange der Kathedrale von Leon. Ende April 1461 erhielt er 1000 Mrs. für seine Arbeiten im vergangenen Jahre. Es war ihm nicht vergönnt, diese Arbeit zu vollenden, denn 1467 oder 1468 ist er gestorben. Unter denen, die sein Werk fortführten, wird Lorenzo de Avila genannt, der 1521 für die Disputation im Tempel 6000 Mrs. erhielt.

Die Gemälde, in Tempera ausgeführt, erhielten sich schlecht. Wiederholt wurden sie restauriert, so in den Jahren 1561/1562 fünf von ihnen. Heute ist der umfangreiche Zyklus eine traurige Ruine; vieles ist überhaupt nicht mehr zu erkennen, anderes nur noch bruchstückweise, so die Verkündigung, die nur in der Zeichnung erhalten ist. Es folgt an der Seite links vom Eingange die Vermählung, bei der das Stabzerbrechen auf die verschiedenste Weise wiedergegeben ist, was von der Erfindungsgabe des Meisters zeugt. Tempelgang und Begegnung Joachims und Annas sind in einem Bogenfelde dargestellt. Sehr gelungen ist die Ausgießung des hl. Geistes, besonders schön namentlich die beiden großen, vom Rücken gesehenen Gewandfiguren in der Mitte. Recht gut erkenntlich ist noch der bethlehemitische Kindermord. Es folgt dann die Passion.

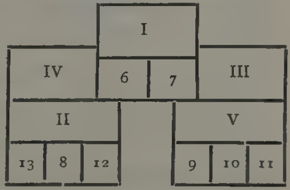
Der italienisch-toskanische Einfluß ist unverkennbar. Die beiden erhaltenen Einzelfiguren des hl. Andreas und hl. Bartholomäus zeigen Anläufe zu einem monumentalen Stil. Im allgemeinen sind die Kompositionen sehr

figurenreich. Die, freilich oft sehr mangelhafte, Architektur ist stark mit herangezogen. Überall sieht man Häuser und Türme. Auffallend ist die häufige Verwendung von Blau.

Von Lorenzo rühren vielleicht auch die beiden stark zerstörten Wandmalereien, S. Leandro und S. Eugenio darstellend, her.

Seiner Zeit gehört auch die »Beweinung Christi« (etwa 1500) hinter dem Hochaltar im Umgang auf der Epistelseite an, ein flaues Wandgemälde, das eine wohl etwas früher entstandene sehr figurenreiche Darstellung des Ecce Homo zum Gefährten hat. Die Gestalt Christi ist in ganz schauderhafter Weise übermalt. Die Szene ist in einer Art Säulenhalle gedacht, vorn stützen zwei sehr dünne Säulchen die Halle. Gegen Ausgang des 15. Jahrhunderts sind auch die Heiligen Marcellus und Victorianus (?) entstanden, sehr männliche Gestalten in Goldbrokat gekleidet und gegen Goldhimmel gestellt. Beide werden von Engeln gekrönt. Der eine hält ein Buch mit einem Stein darauf und ein Kreuz, der andere Kreuz und Pfeile. Bei diesem erblickt man die Kathedrale und die Stadtmauer von Leon im Hintergrunde. Die Faltengebung ist hart.

All das tritt aber weit hinter die Bedeutung der Gemälde des Hochaltars der Kathedrale zurück, der seine jetzige Gestalt seit 1906 besitzt; seine etwas komplizierte, sehr lehrreiche Geschichte ist in kurzem folgende [2]):



Der ursprüngliche Hochaltar mußte 1740 wie so viele andere seiner Gefährten einer großen Maschine mit vielen gewundenen Säulen und schlechten Heiligenfiguren weichen, die ein Verwandter des berühmten Autors des Toledaner Trasparente Narciso Tomé zur großen Befriedigung des Kapitels ausgeführt hatte. Da erbat sich der Pfarrer von Oncina bei Leon für den Hochaltar der zu seinem Bezirk gehörenden Kirche von La Aldea einige Stücke des alten Retablo aus. Bereitwillig trat ihm das Kapitel die vier Tafeln mit dem Tempelgang Mariä und den drei Szenen aus dem Leben des hl. Froilan ab (V und II—IV), die Tafel mit der Szene aus der Santiagolegende (I) blieb in einem Winkel der Kathedrale. Alle übrigen Stücke des einstigen Retablo sind leider verloren gegangen, denn man darf sicher annehmen, daß er mindestens zehn große Tafeln zählte. Die übrigen nun mit den fünf glücklich geretteten Stücken stammen, wie wir noch näher sehen werden, von andern Händen, zierten aber einst gleichfalls Altäre der Kathedrale. Mit Ausnahme der Geburt Christi und des Marientodes schmückten sie später die Pfarrkirche von Palanquinos, bis sie 1904 zurückerworben wurden. Die beiden zuletzt erwähnten Gemälde kamen schließlich 1906

[2]) Juan Eloy Diaz-Jimenez: Catedral de Leon, el Retablo. Madrid 1907.

aus der Kirche Sa. Maria del Mercado von Trobajo del Camino zu den andern hinzu.

Der ursprüngliche Altar mayor ist, wie die fünf erhaltenen Gemälde beweisen, sicher in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden. Außer den stilistischen Momenten kommt auch noch die Tatsache in Betracht, daß in den sehr genau geführten Sitzungs- und Rechnungsbüchern des Kapitels von 1400—1423 und 1442 ff. nirgends des Altar mayor gedacht wird. Die Bücher der Jahre 1424—1441 sind leider nicht mehr auf uns gekommen. Man darf aber wohl mit Sicherheit annehmen, daß das Werk in diesem Zeitraum entstanden ist. Auch sei noch der Umstand erwähnt, daß der bereits oben näher gewürdigte Meister Nicolas 1450 die Summe von 1454 Mrs. erhielt, um die Tafeln des altar menor zu malen, woraus bereits Diaz-Jimenez mit Recht schließt, daß damals doch der Altar mayor beendet gewesen sein muß. Bertaux[3]) setzt die Entstehungszeit des Altars gegen 1450 an und weist ihn, allerdings mit einem Fragezeichen, dem Meister Nicolas zu.

Die Tafel oben in der Mitte des Altars (I) stellt die wunderbare Auffindung und Überführung der Gebeine des spanischen Nationalheiligen Santiago von Iria Flavia nach dem Berge Libredon dar.

Ein Ochsenkarren mit zwei mächtigen Steinrädern, Mühlsteinen ähnlich, hält vor einer Kirche. Er trägt die mit kostbaren Seidenstoffen bedeckte Lade. Die zwei Stiere des Karrens werden von zwei Geistlichen in prunkvollen Dalmatiken gehalten, während zwei andere ebenso gekleidete Kleriker ein anderes Stierpaar hinter dem Karren bändigen. Es soll damit das Wunder dargestellt werden, wie die wilden Stiere, die die Heidin Lupia gegen die Jünger des Apostels losgelassen hatte, von diesen gezähmt und vor den Wagen gespannt wurden. Die Kirche, in deren Inneres man durch das geöffnete Tor blickt, soll unzweifelhaft die Kathedrale von Santiago de Compostela vorstellen: Man sieht einen Pilger seine Spende auf einen Altar mit der Statue des hl. Jacobus maior nahe beim Eingange der Kathedrale niederlegen, die mit den burgundischen Haspelkreuzen, den deutschen schwarzen Kruzifixen sowie den Wappen und Fahnen aller möglichen Nationen und Länder reich geschmückt ist.

Im Hintergrunde ist in weiter Landschaft die wunderbare Auffindung der Reliquien angedeutet: Die Schäferin und der Schäfer, der, die Augen mit der Hand beschattend, scharf nach der Grotte blickt, die in der Schlucht zwischen zwei Bergen sichtbar wird, sollen auf die Entdeckung des Ortes (S. Felix de Solobrio) hinweisen, wo die Gebeine des Heiligen 500 Jahre lang nach seiner heimlichen Beisetzung ruhten. Das Schloß und die Mönchs-

---

3) Histoire de l'Art II, 2, S. 758.

kirche auf der Felsenhöhe erinnern daran, daß Teodomir, der Bischof von Ira, von hier aus der himmlischen Lichterscheinung folgte, wodurch die Entdeckung der Gebeine möglich wurde, ferner daß das Mönchskloster die Stätte war, wo von dem Abt Ildefred die Gebeine Santiagos zuerst verehrt wurden. Schließlich weisen die weißen Steine rings um das Kreuz auf der Höhe auf die Sitte der Pilger hin, die am Ziele angelangt, stets einen Stein zum Bau der Kathedrale von Santiago selbst herbeitrugen.

Der alte Altar zeigte wohl mehrere Szenen aus der Geschichte des hl. Jacobus, vielleicht noch die Überführung der Leiche zur See nach der Enthauptung. In der Sammlung von D. Pablo Bosch in Madrid sieht man die beiden Szenen auf zwei trefflich erhaltenen Tafeln aus der gleichen Zeit, die jedoch von der Hand eines katalanischen Künstlers herrühren. Die Szene des Transportes auf dem Ochsenkarren zeigt viel Verwandtschaft in der Darstellung mit der Hauptgruppe der Leoner Tafel. Andere Gemälde der geschilderten Szene aus dieser Zeit sind uns nicht bekannt.

Ebenso wie die Santiagotafel wird auch die, welche den »Tempelgang Mariä« darstellt (V), ursprünglich einige Begleiterinnen besessen haben, die uns noch andere Szenen aus dem Leben der hl. Jungfrau zeigten.

Der Maler ist kein besonderer Meister der Perspektive. Er legt vor allem Wert auf die Klarheit der Darstellung. So hat er in höchst naiver Weise beim Tempelgange die vordere Pfeilerreihe einfach abgemäht und die Stümpfe wie Stoppeln stehen lassen, damit man die Treppe mit der kleinen Maria besser sehen kann. Die Gestalten sind recht voll gebildet, in weite Gewänder von zarten Farben mit sehr weiten Falten gekleidet.

In den übrigen Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Froilan hält sich der Meister genau an das, was Juan Diaconus von diesem Heiligen erzählt hat, der 900—905 Bischof von Leon gewesen ist. Auf Tafel II erblicken wir den Heiligen in schwarzem Ordensgewand auf jenem Spaziergange, der ihn von seiner göttlichen Sendung überzeugte. Auf seinen Schultern sitzen zwei Tauben, eine weiße und eine rote. Sie sollen dann, erzählt die Legende, als Sendboten des heiligen Geistes in seinen Mund geflogen sein und die rote Besitz von seinem Herzen, die weiße von seinem Gehirn genommen haben. Der König Alfons III. el magno hörte von dem heiligen Manne und wünschte ihn einmal an seinem Hofe in Oviedo zu sehen. Der Künstler zeigt uns auf Tafel III die Gesandtschaft des Königs, die den Heiligen in seinem Kloster Vesco auf dem Berge Curueño aufgesucht hat.

Gewählt ist der Augenblick, in dem ein vornehmer Herr am Tore des Klosters dem im Eingange stehenden, den Kopf demütig geneigt haltenden Mönch in seiner schwarzen Kutte die Rechte drückt und sich dabei zu seinen Gefährten umwendet.

Schließlich ist von den Darstellungen aus dem Leben des hl. Froilan die Tafel der Bischofsweihe erhalten. Der sitzende Heilige trägt über dem schwarzen Ordensgewande des S. Benito ein kostbares Pluviale, auf dessen großer Spange man in gotischen Lettern den Namen Froilamimus liest. Mit seiner Rechten greift er nach dem Bischofsstab, den ihm ein Geistlicher reicht, während ein Bischof, rechts hinter ihm stehend, den Heiligen mit der Mitra krönt. Sein Haupt wendet S. Froilan nach rechts einem weiteren Geistlichen zu, der, zu seinen Füßen kniend, auf einer Schüssel die goldene Binde und das Salbölfläschchen trägt. Der Kopf dieses Klerikers ist sehr markant. Mehr im Hintergrunde erblickt man den Gefährten des Heiligen, S. Atilano. In Weiß gekleidet, das Evangelienbuch auf die Brust pressend, wartet er, bis an ihn, den neugewählten Bischof von Zamora, die Reihe kommt.

Diese Tafel nun ist der Clou des ganzen Altars. Es waltet hier eine Freude an lichten, zarten, bunten Farben. Weiß, Rosa und Rot herrschen im Vordergrunde vor, im Hintergrunde kommen Grün und Grau dazu. Man wird lebhaft an Werke der Kölner Schule erinnert, namentlich an die Lochners, an dessen Art auch der eigenartige Größenunterschied der Figuren gemahnt, indem nämlich die Kleriker des Gefolges im Vordergrunde viel kleiner als die Hauptfiguren gebildet sind.

Leider wissen wir, wie schon gesagt, gar nichts über die Person des Meisters. Jedenfalls war er nicht nur mit den lokalen Heiligenlegenden, sondern auch mit den Sitten und Gebräuchen des Landes wohl vertraut, wie aus der getreuen Wiedergabe des Ochsenkarrens, der Tracht der beiden plaudernden Frauen im Grunde links auf der Bischofsweihe, des Dudelsackbläsers auf der Botschaft des Königs an S. Froilan deutlich hervorgeht. Als Himmel sieht man stets gemusterten Goldgrund. Die Tierdarstellung ist dem Meister sehr gut gelungen, weit weniger die Architektur. Hier verrät sich oft große Hilflosigkeit; beachtenswert ist aber, daß sich der Künstler auch in der Architektur an nordische Vorbilder anschließt. Trotz all der fremden Einflüsse aber glaube ich doch, daß der Maler ein Spanier gewesen ist.

Alle andern Gemälde des Altar mayor stammen aus späterer Zeit, so die beiden Tafeln mit je drei Aposteln, die früher die Predella eines Retablo in der Kirche von Palanquinos schmückten.

Wichtiger als diese Apostel sind die kleinen Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben, die heute die Predella des Hochaltars bilden. Von ihrer Provenienz war schon weiter oben die Rede. Dargestellt sind Verkündigung (8), Geburt Christ (9), Anbetung der Könige (10), Darbringung im Tempel (11), Ausgießung des hl. Geistes (12), Tod Mariä (13). Die Tafeln stammen nicht von einer Hand. Die besten sind die Verkündigung und die Ausgießung des hl. Geistes. Namentlich bei dem letztgenannten Gemälde fällt die gute

Faltenbehandlung im Gegensatze zu der harten, ungeschickten Faltengebung der meisten übrigen sehr auf. Entstanden sind diese Tafeln zu Ausgang des 15. Jahrhunderts, vor allem die mit der Darstellung des Todes Mariä, denn diese ist nichts weiter als eine freie Kopie nach dem berühmten Schongauerschen Stiche. Dieses Blatt war ja auch in Spanien sehr bekannt, in der Sakristei der Leoner Kathedrale selbst hängt eine fast lebensgroße, ziemlich genaue Kopie des Stiches aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Andere Kopien sieht man im Prado und in der Sacristia de los Calices der Sevillaner Kathedrale.

Eine sehr tüchtige Leistung ist die große Beweinung Christi, links vom Hochaltar. Auch diese Tafel ist wohl nur ein Bruchstück von einem großen Altarwerk, das ein unter Roger van der Weydens Einfluß stehender Künstler gegen 1500 geschaffen hat. Ganz außerordentlich gut ist die Darstellung von Marias Ohnmacht gelungen. Jedoch verwundert einen im Gegensatz zu der tüchtigen Formengebung und dem guten Ausdruck der bekleideten Figuren die archaistische Körperbehandlung bei dem toten Christus. Die Modellierung ist recht ungeschickt, die Bauchhöhle auffallend stark markiert. Dazu erinnern die langen Röhrenfalten des Bahrtuches an Arbeiten gotischer Bildhauer.

Auf der andern Seite des Hochaltares sieht man ein kleines Altarwerk aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Dargestellt ist die »Disputation im Tempel«, der sehr weiträumig gestaltet ist, sowie die Messe des hl. Gregor, bei der der Renaissancecharakter der Architektur noch stärker hervortritt. Über diesen beiden größeren Tafeln sieht man zwei kleinere mit je zwei Apostelhalbfiguren, und als Predella dienen zwei Tafeln, die eine Anbetung der Könige und eine Beweinung Christi zeigen. Der niederländische Einschlag dieses Altarwerkes kommt namentlich in der »Anbetung« stark zum Durchbruch: die Madonna wie das Kind erinnern noch lebhaft an die bekannten Typen des Dirck Bouts.

Von nicht geringerer Bedeutung als die fünf Gemälde des alten Hochaltars der Kathedrale von Leon sind die 28 Tafeln des Retablo Mayor von Sa. Maria de Castillo in Fromista, einem Dorfe 34 km nördlich von Palencia, die fast gleichzeitig mit den Leoner Gemälden entstanden, den frühesten Einfluß Eyckischer Kunst in Kastilien zeigen. Dargestellt sind:

Oberste Reihe: Sündenfall, Austreibung, Verkündigung an Joachim. Begegnung an der goldenen Pforte, Geburt Mariä, Verkündigung Mariä.

Zweite Reihe: Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Flucht nach Ägypten, Bethlehemitischer Kindermord. Disputation im Tempel, Taufe.

Dritte Reihe: Abendmahl, (Ölberg), Gefangennahme, Geißelung, Kreuzigung, Beweinung, Niederstieg zur Hölle, Auferstehung.

Unterste Reihe: Verklärung, (Noli me tangere), Ausgießung des hl. Geistes, David, Salomo, Tod Mariä, Bestattung Mariä, Himmelfahrt Mariä.

Die hier eingeklammerten beiden Darstellungen »Ölberg« und »Noli me tangere« fehlen heute. Ich glaube kaum, daß die beiden verlorenen Tafeln etwas anderes zum Inhalt hatten, als was hier angegeben ist. Die beiden Tafeln waren, wie man sieht, auf der linken Seite an der zweiten Stelle übereinander angebracht und sind heute durch eine schlechte, bekleidete Statuette des Christkindes unter hohem gotischem Wimperg ersetzt.

Zu den einzelnen Darstellungen ist folgendes zu bemerken. Der »Sündenfall« ist von besonderem Interesse, da diese Szene in der spanischen Malerei äußerst selten wiedergegeben worden ist. Von früheren Darstellungen kennt Verf. nur die im Zyklus der Wandgemälde des Kapitelsaales des Convento de S. Juan von Sijena, ein Werk des 14. Jahrhunderts.

Auf unserer Tafel zeigt sich der niederländische Einfluß besonders stark. Der dunkellockige Adam, dreiviertel Rückenfigur, von rötlicher Karnation, hat etwas zaghaft die Rechte ausgestreckt, um den Apfel zu empfangen. Eva, mit rötlichem Haare, zeigt einen viel helleren Fleischton (vgl. Eyck, Masaccio usw.) und vorstehenden Unterleib, also die gleiche Körperbildung wie die Eycksche Gestalt. Die Schlange hat einen Menschenkopf, oben im Baume wird Gott Vater sichtbar.

Die »Verkündigung an Joachim« erinnert sehr an Bouts. Man blickt in eine sehr weite Landschaft, in der Joachim reich gekleidet sitzt, einen Stock in der Linken, vor ihm ein Hund. Bei der »Begegnung« hat sich der Meister nur auf die beiden Hauptfiguren beschränkt, die vor eine große, geschlossene, goldene Tür gestellt sind. Bei der »Geburt« erscheint Maria als Wickelkind. Eine Frau wärmt vorn ein Tuch. Rechts bringt eine vornehme, in Goldbrokat gekleidete Frau etwas herbei, an italienische Quattrocentogestalten erinnernd. Bei der »Verkündigung« sitzt Maria reich gekleidet vor einem Goldbrokatvorhange. Auch bei der Begegnung trägt sie kostbare Gewandung, ebenso wie ihre Begleiterinnen. Sie faßt nach Elisabeths Leib. Die weite Landschaft ist hier nicht so gut gelungen wie bei der Verkündigung an Joachim.

Bei der »Geburt Christi« ist der Marientyp des Malers am besten zu studieren. Rotblond, mit breitem Gesicht, etwas stark vortretenden Backenknochen und ziemlich spitzem Kinn, ziemlich langer Nase und kräftigem, zuweilen etwas breitem Munde zeigt sie einen etwas derben Typus, dem aber oft ein sehr lieblicher Ausdruck verliehen ist.

Die Anbetung der Könige offenbart den Sinn des Meisters für kleine Spielereien, wie sie auch seine größeren nordischen Kollegen, u. a. Schongauer, lieben: Joseph greift an seine Mütze, der Mohr lüftet sie, der mittlere König hebt den Deckel vom Goldgefäß. Maria selbst, wie stets in Goldbrokat

und blauem Mantel, sitzt auf einem Thronsitze vor einem Goldbrokatteppich. Bei der »Disputation« hat sich der Künstler auf drei Schriftgelehrte beschränkt. Gut sind die beiden Vordergrundsfiguren: die eine redet auf die andere ein, die, den Kopf auf die Hand gestützt, zuhört. Maria ist in anbetender Haltung wiedergegeben, Joseph (?) als aufmerksamer Zuhörer.

Das »Abendmahl« ist als Zentralkomposition gedacht. Selbstverständlich fehlt der Goldbrokatwandteppich nicht. Auch viele Apostel sind in Goldbrokat gekleidet. Judas sitzt als Rückenfigur, Kopf im Profil nach links, ganz vorn, in Blau gekleidet, den gelben Geldbeutel auf dem Rücken haltend.

Bei der »Kreuzigung« fällt vor allem die Gestalt der Magdalena auf, die großen Schwung in ihrer Haltung zeigt und sehr preziös mit der Linken ihr Kopftuch faßt, dagegen malt sich bei der »Beweinung« auf den Zügen aller ein ergreifender, stummer Schmerz. In den Schlußbildern des Marialebens macht sich wieder eine reiche Verwendung von Goldbrokatstoffen geltend. Beim »Begräbnis« wird Maria in ringsum offener, nur mit einem goldbrokatstoffverkleideten Deckel überwölbter Lade getragen. Auf der Lade sieht man die abgehauenen Hände des in Rot gekleideten, vorn am Boden liegenden bestraften Spötters, mit rotem, glattem Gesicht.

Interessant sind die beiden Halbfiguren von David und Salomon, beide sehr reich gekleidet vor eine Backsteinmauer gestellt, David vollbärtig, Salomon bartlos, rotlockig, ein Spruchband haltend.

Von dem etwas derben Marientyp war schon die Rede. Auch die Apostel sind stark bäuerliche Typen. Sie zeigen fest gebaute Schädel, manchmal aufgeworfene oder knollige Nasen. Ebenso ist Christus nicht allzu edel gebildet. Die Falten sind hart und streng, oft röhrenartig. Die Komposition sucht der Künstler fast stets möglichst zu vereinfachen (Begegnung, Disputation). Goldbrokat verwendet er sehr reichlich und liebt bunte Farben. Bei der Würdigung des Altarwerkes darf man aber nicht vergessen, daß es 1863 gründlich restauriert wurde.

Der Retablo ist wohl sicher vor 1450 entstanden. Wer sein Autor ist, vermögen wir nicht zu sagen. Das kleine Fromista besaß selbst in jener Zeit Künstler unter seinen Söhnen. Wir wissen von einem Maestro Juan Sanchez de Fromista, der 1427 als Maler und Bildhauer für die Kathedrale von Burgos tätig war[4]). Ob man aber in diesem Meister den Maler des besprochenen Retablo erblicken darf, erscheint sehr fraglich.

Mit dem Altar Mayor von Sa. Maria de Castilla in Fromista sind wir schon in die Nachbarschaft der Kunstschätze von Palencia gerückt. Das älteste hier erhaltene Gemälde ist eine Himmelfahrt Mariä aus den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts, hinter der Capilla de los Reyes im Chorumgang der Kathedrale.

4) D. Manuel Martinez y Sanz: Historia del templo Catedral de Burgos, Burgos 1866.

Erheblich später, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, jedoch noch immer von stark altertümlichem Charakter ist ein kleines Altarwerk an der rechten äußeren Wand des Chores, die Heiligen Johannes, Andreas, Lorenz und Stephan sowie die Heimsuchung darstellend. Die Heiligen sind gegen Goldgrund gestellt. Andreas beschirmt den Stifter.

Auf der »Heimsuchung« sieht man nur die beiden Frauen, schlanke Gestalten mit herben, länglichen Gesichtern. Die Faltengebung ist überall sehr brüchig. Auch hier ist wie bei der Beweinung von Leon die Röhrenform sehr beliebt.

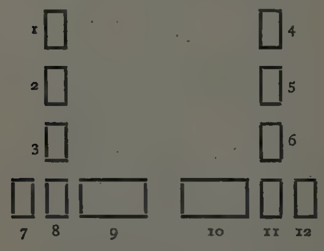
In der Lunette, oberhalb des eigentlichen Altarwerkes, liest man

joanes auillō
.. p9 fieri ....

Die Hauptwerke der Palencianer Kathedrale, die Gemälde des Hochaltars von Juan de Flandes sowie den Altar des Trascoro von Juan de Holanda hat bereits Carl Justi eingehend gewürdigt [5]). Es bleibt mir nur wenig zu seinen Ausführungen hinzuzufügen. Für die holländische Abkunft des an zweiter Stelle genannten Meisters spricht auch die außerordentlich feine Behandlung des zerstreuten Lichtes bei dem Interieur der Disputation im Tempel. Bei der »Flucht« ist das Christkind als Wickelkind wiedergegeben, das während des Rittes an der Mutterbrust trinkt. Die Pflanzen sind stets sehr sorgfältig im einzelnen behandelt. Das weibliche Karnat ist auffallend hell, namentlich bei der Beweinung und Grablegung.

Wenn auch Juan de Flandes die Gemälde des Altar Mayor bereits 1506 in Auftrag gegeben wurden, so hat er sie doch kaum vor 1509 ausgeführt — denn von 1505—1508 war er in Salamanca tätig [6]); er hatte sich ja auch drei Jahre Arbeitszeit ausgehalten.

Das Dispositionsschema der Gemälde bei Justi ist irreführend. Die Tafeln sind heute folgendermaßen angeordnet:



1. Heimsuchung, 2. Verkündigung, 3. Ecce homo, 4. Epiphanie, 5. Geburt Christi, 6. Noli me tangere, 7. Gethsemane, 8. Christus vor Kaiphas, 9. Kreuztragung, 10. Grablegung, 11. Auferstehung, 12. Emmaus.

Die fehlenden beiden kleinen Tafeln der Kreuzabnahme und Klage sowie die große der Kreuzigung hängen heute in der Capilla de S. Fernando bzw. im Kapitelsaale.

5) Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens I, 322 ff., 329 ff.

6) Gomez Moreno, Un tresor de pintures inédites du XVe siècle. Gazette des Beaux Arts. 1908, II, 308.

Diese drei waren ursprünglich wohl sicher für den Altar Mayor bestimmt, es scheint mir aber fraglich, ob, wie Justi annimmt, sie jemals dort angebracht gewesen sind. Denn für alle drei bleibt in der untersten Reihe nicht genügend Raum. Ein Triptychon, wie man in Palencia meint, haben sie ebensowenig gebildet, denn unter der »Kreuzigung« sieht man als starke Predella ein großes Estofadorelief mit einer Beweinung, das nicht viel später als das Gemälde entstanden sein kann. Auch ist es recht zweifelhaft, ob die Tafeln, die den Hochaltar schmücken, ursprünglich anders angeordnet waren. Die Schwierigkeit liegt, bei der richtigen chronologischen Anordnung, in der Unterbringung des »Noli me tangere«.

Eine Erklärung für alle diese Dinge ist bald gefunden, wenn man bedenkt, daß ja der Retablo selbst erst in jenen Jahren entstand, dem Maler der endgültige Plan gar nicht vorlag sondern ihm nur so und so viel große und kleine Tafeln in Auftrag gegeben wurden. Ferner hat der Meister vielleicht eine ganze Reihe der Gemälde gar nicht an Ort und Stelle ausgeführt. Wohl hatte er den Auftrag 1506 erhalten und sich verpflichtet, sein Werk bis 1509, innerhalb dreier Jahre, fertigzustellen, aber wir wissen ja, daß er von 1505 bis 1508 vornehmlich in Salamanca tätig war, wo er unter anderem die Gemälde für den Hochaltar der Universitätskapelle schuf.

Wie schon Justi bemerkt, sind die Gestalten des Juan de Flandes oft schmächtig und hager, die Gewandbehandlung sehr sorgfältig und sein Erzählungs- wie Kompositionstalent sehr beträchtlich. An Gerard David erinnern nicht nur einzelne Typen und die Zartheit der Färbung, sondern auch der sehr kühle Gesamtton des Kolorits, zu dessen Belebung der Meister gern die Gewandung einer oder mehrerer Personen brennend rot färbt. All diese Eigenschaften weisen auch die sieben Tafeln in S. Lazaro zu Palencia auf, die Justi nur kurz erwähnt, Reste eines großen Altarwerkes. Sechs (Verkündigung, Geburt Christi, Erweckung Lazari, Ölberg, Verklärung, Ausgießung des hl. Geistes) sind in den heutigen Retablo Mayor eingelassen, dessen Mitte eine Replik einer Madonna mit dem Christkind und dem hl. Johannes d. T. von Andrea del Sarto ziert. Die siebente Tafel mit einer Darstellung der Heimsuchung befindet sich in der Sakristei. Maria, stets in Schwarz gekleidet, besitzt einen sehr vornehmen Typus. Die Erweckung Lazari und der Ölberg sind weniger gelungen. Gut dagegen und sehr lebhaft bewegt ist die Ausgießung des hl. Geistes, eine Zentralkomposition. Die Verkündigung und der Ölberg sind den Darstellungen am Hochaltar der Kathedrale sehr verwandt.

Nicht von Juan de Flandes stammten, wie ich nach wiederholten eingehenden Prüfungen versichern kann, die ihm von Justi zugewiesenen Tafeln des Hochaltars der Johanneskirche von Marchena (Provinz Sevilla) Daß ihr Autor aber ein von der Brügger Schule abhängiger Meister ist, hat

bereits Justi in seiner Spanischen Kunstgeschichte, hier ohne Zuweisung an einen bestimmten Künstler, richtig bemerkt. Es ist leider bisher nicht möglich gewesen, seinen Namen festzustellen.

1519 wird in einem Palencianer Dokument die Witwe des Künstlers sowie ein Sohn gleichen Namens und Berufes erwähnt. Diesem jüngeren Juan glaube ich zwei Werke zuweisen zu dürfen, die in Typen wie Kolorit des Meisters Abhängigkeit von seinem Vater zeigen, jedoch auch zuweilen den Einfluß jenes rätselhaften Juan de Holanda verraten. Das eine Tafelbild befindet sich in dem Hospital de S. Antolin zu Palencia und stellt eine Beweinung Christi dar. Links im Vordergrunde kniet der Stifter in weißem Chorhemd, eine stolze, selbstbewußte Erscheinung mit kräftigen, fast etwas derben Gesichtszügen. Vor ihm liegt ein aufgeschlagenes Gebetbuch und seine Mütze. Eine nicht minder markante Erscheinung ist der in reinem Profil nach links zu Christi Füßen kniende, mit der Linken das Bahrtuch und mit der Rechten die Zange haltende Joseph von Arimathias. Sicher ein Porträt. Er ist sehr vornehm gekleidet, trägt einen Hut mit Goldmedaillon und eine reiche goldene Kette über dem weißen Pelzkragen seines Gewandes. Es ist ein Mann jenseits des Lebens Mitte mit vollen, feinen Zügen und nachdenklichem Blick. Die Haare sind sehr lang gehalten, das Ohr blickt zwischen ihnen heraus. Spanisch ist der Typ nicht. Ich hege stark die Vermutung, daß wir hier ein Porträt des Vaters des Künstlers, des älteren Juan de Flandes, vor uns haben.

Das Wappen des Stifters fehlt nicht: Drei schwarze Längsbalken in goldenem Felde, das ein Rahmen mit sechs Haspelkreuzen umgrenzt.

Das andere Werk des jüngeren Juan birgt die Sakristei der Pfarrkirche von Santoyo, einem armseligen Dorfe etwa 8 km östlich von dem weiter oben genannten Fromísta. Die Pfarrkirche bietet den denkbar schärfsten Kontrast zu den dürftigen Bauernhäusern. Sie ist (in ihren ältesten Bestandteilen noch romanisch) eine dreischiffige Hallenkirche, in reichstem, spätgotischem Stil erbaut und von äußerst schlanken Verhältnissen. Die Seitenschiffe sind äußerst schmal. Das mächtige Eingangsportal auf der Südseite, zu dem eine Freitreppe hinaufführt, ist in platereskem Stil gehalten. Neben einem ausgezeichneten spätgotischen Chorpulte (facistol) und dem im gleichen Stile gehaltenen Grabe des 151? verstorbenen Benefiziaten Andres Perez schmückt die Kirche ein mächtiger Retablo von der Hand des Juan de Juni (zwischen 1570 und 1583 entstanden), mit Szenen aus dem Leben des Täufers und dem Heimgang Marias.

Das Altarwerk in der Sakristei zeigt als Kern fünf Tafeln:

Verkündigung	Christus mit allen Heiligen	Heimsuchung
Geburt Christi		Heimgang Mariä.

Darunter eine Predella mit weiteren fünf Gemälden: Darstellung im Tempel, Disputation, Kreuztragung, Kreuzigung, Beweinung. Diese zehn Tafeln stammen von Juan d. J. Zu ihnen sind später nochmals fünf gekommen, eine Himmelfahrt Mariä oberhalb des Allerheiligenbildes, Antonius von Padua mit dem Christkind und die hl. Katharina auf dem linken Flügel und S. Bartholomäus mit dem gefesselten Teufel sowie eine sitzende Anna selbdritt auf dem rechten Flügel. Die letztgenannten Gemälde sind ungefähr 1550 entstanden.

Der thronende Christus auf dem Allerheiligenbilde ist dem Palencianer Typ des älteren Juan sehr verwandt, ebenso der Marientyp. Auch hier ist Maria fast stets in Schwarz gekleidet, die belebende rote Farbe (bei der Heimsuchung das Gewand der Elisabeth, bei der Geburt das des hl. Joseph) ist jedoch bei Juan d. J. bedeutend heller. Von den Predellenbildern ist nur das der Kreuzigung von den Werken des Vaters beeinflußt. Der Krieger in Rüstung mit der roten Fahne ist dem Bilde im Kapitelsaale der Palencianer Kathedrale entnommen. Sonst lehnt sich hier der Maler auffallend stark an Juan de Holanda an, namentlich bei der Darstellung und Disputation hat er starke Anleihen bei dem Altar am Trascoro der Palencianer Kathedrale gemacht: Joseph mit dem Taubenkörbchen ist ganz genau kopiert. Die Disputation zeigt ähnliche Anordnung und Tendenz, aber die Wiedergabe des zerstreuten Lichtes ist lange nicht so gut gelungen. Der jüngere Juan war eben ein wenig selbständiger Geist. Wenn auch sein Können nicht unansehnlich war, so zehrte er doch vor allem vom Gute seines Vaters.

Von den Werken des Florentiners Dello di Nicolo in dem dritten Kunstzentrum, Salamanca, war schon weiter oben die Rede. Von der Hand spanischer Meister des 15. Jahrhunderts birgt der alte Kapitelsaal der Kathedrale eine Anzahl Tafelgemälde, so eine Verkündigung und ein Triptychon mit drei Heiligen, der zur Rechten als hl. Antonius von Padua erkenntlich. Die beiden äußeren Gestalten sind gegen roten bzw. blauen Grund gestellt, der mit großen, goldenen Blättern gemustert ist, bei dem mittleren, der in Weiß und Blau gekleidet, gegen eine architektonisch gebildete Wand gesetzt ist, hat der Meister dieses Blattmuster auf der Gewandung angebracht. Die Falten sind recht hart, die Gestalten sehr gedrungen.

Von großer Wichtigkeit sind zwei Tafeln, die auch zu einem großen Katharinenaltare gehörten. Die eine ist sehr figurenreich und stellt die Disputation der Heiligen mit den Gelehrten vor dem Könige dar, die andere die Grablegung der Heiligen durch drei Engel. Der Maler dieser Tafeln scheint kein anderer als der Lehrer des Fernando Gallegos gewesen zu sein, an den die derben Frauentypen, namentlich die der Engel, das Kolorit wie die Faltenbehandlung lebhaft erinnern, nur ist alles primitiver.

Mit Fernando Gallegos nun sind wir zu dem einzigen uns mit Namen bekannten spanischen Tafelmaler des 15. Jahrhunderts aus Nordwestkastilien gekommen, von dem sich auch noch Gemälde erhalten haben. Die Hauptwerke des Künstlers bergen die Kathedralen von Zamora und Salamanca, S. Lorenzo von Toro und die Pfarrkirche von Arcencillas.

Über die näheren Lebensumstände des Meisters sind wir schlecht unterrichtet. Er nennt sich auf mehreren seiner Gemälde Fernandus Galecus. Zwischen 1440 und 1445 dürfte der Maler geboren sein, denn sein großes Altarwerk in der Ildelfonskapelle der Kathedrale von Zamora, das sicher nicht später als 1467 entstanden ist, gehört zweifelsohne der Jugendzeit des Meisters an. Am 23. Februar 1473 weilte er in Coria bei Plasencia. Dort sollte er sechs Retablen malen und der Preis von Fray Pedro de Salamanca, Garcia del Barco oder einem andern berühmten Maler festgesetzt werden. 1507 vollendete er die »Tribüne« der Universitätskapelle zu Zaragoza. Nach Cean Bermudez soll er erst 1550 gestorben sein. Dies bezweifelte schon Passavant mit Recht, der auch bereits die Ansicht vertrat, Gallegos müsse früher gelebt haben.

Wenig klärend wirkt die von Moreno gefundene Notiz im Kathedralarchiv zu Salamanca, daß für den ganz im reifen Stile des Meisters gehaltenen großen Katharinenaltar ein Francisco Gallegos zweimal im Jahre 1500 Zahlungen erhalten hat. Nach Moreno sollen auch die beiden viel primitiveren Tafeln mit der Kreuztragung und Pietà am Hochaltar der alten Kathedrale von Salamanca von diesem Francisco gegen 1500 ausgeführt sein. Es wäre dies nicht unmöglich, denn wenn die Datierung durch die Rechnungsbücher unwiderleglich ist, müssen die Tafeln von einem jungen, noch nicht sehr geübten Schüler des Fernando, vielleicht seinem Sohne, herrühren. Sollte dieser aber auch den Katharinenaltar kurz danach gemalt haben, so hätte dieser Francisco in kürzester Zeit ganz unglaubliche Fortschritte gemacht. Bis zur weiteren Klärung seien all diese Werke im folgenden ohne Trennung der beiden Meister besprochen.

Ob Gallegos ein Schüler des Petrus Christus war, wie Passavant gemeint hat, scheint mir ebenso fraglich wie die Richtigkeit der Vermutung von Cean Bermudez, nach dessen Meinung Gallegos bei dem älteren Berruguete in die Lehre gegangen ist. Den nordischen Einschlag in des Gallegos' Werken hat man stets erkannt, darum nannte man ihn anfangs in Spanien einen Schüler des Alberto Durero. Der Name jedoch, der sich einem, namentlich bei dem großen Ildefons-Altar, unwillkürlich auf die Lippen drängt, ist der des Dirck Bouts. Aber es hat hier gar keinen großen Wert, auf diesen oder jenen Meister hinzuweisen, es genügt die Feststellung der Tatsache, daß die Kunst des Fernando Gallegos sehr stark und fast ausschließlich von den Schöpfungen der alten Niederländer beeinflußt ist.

Sein erstes großes uns erhaltenes Werk ist, wie der bereits erwähnte Retablo der Ildefons-Kapelle in der Kathedrale von Zamora, wie die Kapelle selbst eine Stiftung des Kardinals Juan de Mella. Dieser Kirchenfürst war ein Sohn der Stadt. Er hatte in Salamanca studiert, sich dort den Doktorhut erworben und als ein »celeberrimo letrado« selbst dort als Professor gewirkt. In Rom verteidigte er den Erzbischof Diego de Anaya von Sevilla und erhielt von Johann II. das Bistum Zamora verliehen. Doch blieb er ständig in Rom, wo er Papst Eugen IV. gute Dienste leistete und ihn gegen die Bedrückungen der Colonnas verteidigte. Calixtus III. ernannte ihn dann 1456 zum Kardinal. 1458 wurde er Erzbischof von Sigirenga und starb am 13. Oktober 1467 in Rom. Die Mella waren eine sehr angesehene Familie. Ein Namensvetter des Kardinals, der auch in der Ildelfons-Kapelle ruht, war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts Regidor von Zamora.

Das große Altarwerk dürfte wohl zwischen 1456 und 1467 entstanden sein. Es ist auf der »Kaselverleihung« bezeichnet FERNĀD9 GALECVS. Dargestellt ist in der oberen Reihe die Taufe, Kreuzigung und die Hinrichtung Johannis. In der unteren die Erscheinung der hl. Leocadia, die Verleihung der Kasel an den hl. Ildelfons und die Überreichung eines Reliquienkästchens.

Bei der Taufe fällt die weite Landschaft auf, doch die drei Figuren stehen noch ganz vorn in einer Linie. Der Engel in Rosa ist eine sehr liebliche Erscheinung. Der Christus der Kreuzigung zeigt einen sehr hageren, dürren Körper. Das Haupt hat er gesenkt. Von den drei Frauen sind die beiden vorderen in Blau und Gelb gekleidet, die hintere in Rot ist ganz in ihren Mantel eingehüllt, nur die Augen sehen heraus. Alle drei sitzen. Johannes trägt rotbraune und blaugrüne Gewandung. Die Hinrichtung des Täufers spielt sich in einem Hof ab, der Henker übergibt gerade Salome das Haupt.

Die Leocadienerscheinung bezieht sich auf eine Toledaner Legende, nach der diese Toledaner Märtyrerin dem hl. Ildefons, dem eifrigen Verteidiger der reinen Jungfrau Maria, in Gegenwart des Königs Receswinth erschienen sein soll. Der Erzbischof habe rasch mit einem Schwerte, das ihm der König reichte, ein Stück des grünen Kopftuches der Heiligen abgeschnitten, das als kostbare Reliquie verwahrt worden sei. Die Szene spielt in einer Kirche mit reich gemustertem Fußboden. Auf der linken Seite knien die Priester, auf der rechten der König. Ildefons hat mit der Linken das Kopftuchende der knienden Heiligen erfaßt und wendet sich nun (vom Rücken gesehen, den Kopf nach rechts) zum Könige, der ihm sein kurzes Schwert reicht.

Der König, in Rot und Goldbrokat gekleidet, zeigt ein wenig edles Gesicht. Seine Nase ist sehr lang. Verzeichnet wirkt die Figur rechts von

ihm in dem langen gelben Mantel. Die Priester, von denen einer in reicher Capa vorn kniet, sind besser gelungen. Oben im Chor der Kirche sieht man einen Flügelaltar, dessen Mitte eine Kreuzigung bildet. Eine Erinnerung an des Meisters flämische Vorbilder.

Die Gestalt des links im Profil knienden, in Weiß und Rot gekleideten Ildefons auf der »Kaselverleihung« ist scheußlich übermalt. Ebenso die beiden Engel in Blau hinter ihm, von denen einer seine Mitra hält, sowie die Fensterausschnitte mit dem Himmelsblau und die Wolken über Maria. Diese sitzt auf einem Thron in vornehmem, dunkelgrünem Kleid und roten Schuhen und blickt, das Gewand überreichend, nieder, jedoch nicht zu Ildefons. Rechts kniet der hl. Hieronymus im Profil in Kardinalstracht, sein Hut liegt am Boden. Der Purpurmantel zeigt einen außerordentlichen Faltenreichtum, doch sind die Falten zum Teil hart gebrochen. Hinter Hieronymus steht ein in Weiß und Blau gekleideter Engel in reicher goldener Capa, der die Linke auf dem Rücken des Heiligen mit der Rechten auf Maria weist. Neben dem gotischen Thronsessel erblickt man die hl. Katharina mit Schwert und offenem Buche, die zu dem hl. Ildefons niederschaut. Ihr dunkelgrünes Gewand ziert ein sehr breiter Goldsaum. Alle Frauen haben frische Landmädchengesichter, die beiden rechts sogar einen ziemlich derben Typ.

Die letzte der großen Darstellungen bezieht sich wohl auf die frühere Überführung der Reliquien des Heiligen nach Zamora. Ein hagerer, in Rot gekleideter Mann, vom Rücken gesehen, weist rechts auf eine kleine, rosafarbene Kapelle hin, den Aufbewahrungsort der Reliquien.

Auch diese Szene spielt in einer Kirche. Hinten in der Mitte sitzt der Erzbischof, von drei Leuten seines Gefolges umgeben, und überreicht einem in braunem Mantel vor ihm knienden ein Kästchen, das wohl die Reliquie des Heiligen enthält. Links sieht man anbetende Frauen, Bettler und Kinder, rechts eine Gruppe von Männern, die zum Teil einen sehr verwunderten Ausdruck zeigen. Besonders auffallend ist der im Vordergrunde heranrutschende, in Gelb und Rot gekleidete Bettler mit kleinen Holzstühlchen in den Händen.

Als Predellenbilder sieht man den hl. Kirchenvater, Gregor in reicher perlengestickter Mitra und ebenso kostbarem Gewand, einen übermalten Petrus, das Schweißtuch der Veronika und den hl. Hieronymus als Brustbild; die Nase ist auffallend lang, der Mund leicht geöffnet, so daß man die Zähne sieht. In der erhobenen Rechten hält er die Feder, in der Linken das Buch.

Auf den einrahmenden schmalen Außenseiten sieht man auf beiden Seiten oben das Wappen des Kardinals, einen Adler, von drei goldenen Balken wagerecht durchkreuzt und von acht kleinen goldenen Löwen in schwarzem Feld umrahmt, darunter links Eva mit der Spindel, eine echt gotische Gestalt

in Tanzschritt, rechts Adam in gespreizter Stellung mit einer Harke in der Rechten und der verhängnisvollen Frucht (auch hier als Feige gebildet) in der Linken.

Es folgt dann wieder auf beiden Seiten das Wappen und darunter links die Gestalt der Kirche und rechts die der Synagoge. Diese vier seitlichen Darstellungen sind als Grisaillen auf rotgoldbrokatenem Grund ausgeführt.

Als Seitenteile der Predella endlich sieht man links den Engel des Matthäus und den Adler des Johannes, rechts Jacobus maior.

Der Altar zeigt uns den Meister, wie schon gesagt, noch nicht auf der Höhe. Abgesehen von den derben Typen, bei denen vor allem die langen Nasen auffallen, findet man wiederholt recht ungeschickte Verkürzungen (der Leichnam Johannis, der Begleiter des Königs bei der Leocadienerscheinung, der Bettler bei der Reliquienübergabe). Die oft sehr langen Falten sind meist hart gebrochen, manche sind röhrenförmig, was ja ein Charakteristikum der nordwestkastilischen Schule zu sein scheint; namentlich der Mantel des Johannes bei der Kreuzigung ist genau so behandelt, als sei er ein Entwurf für eine Skulptur.

Derselben Zeit wie diese Schöpfung gehört das zweite bezeichnete Werk des Gallegos an, die Reste eines Retablo in der Antonius-Kapelle der Kathedrale von Salamanca, auf dem Mittelfelde rechts unten FERÑADVS GALECVS bezeichnet. Passavant sah es in der Clemens-Kapelle, wo man außer den heute leider stark restaurierten und gefirnißten Tafeln mit der Madonna, dem hl. Andreas und S. Christoph »noch ein paar Zwickel des alten Retablo, den König David und einen andern Propheten darstellend, sah«.

Bei dem Mittelbilde, das eine thronende Madonna darstellt, fühlte sich Passavant mit Recht an das Frankfurter Bild des Petrus Christus erinnert. »Die Behandlungsweise ist ganz Eyckisch. Die Schatten der Karnation haben einen lichtbräunlichen Ton .. Weder die hl. Jungfrau noch das Christkind sind schön zu nennen.« Über dem dunkelbraunen Gewande trägt Maria einen hellroten Mantel, bei dem die reiche Faltengebung auffällt, doch sind die Falten hart gebrochen. Auch der Saum des Kleides ist unten hart behandelt. Das Kind steht in durchsichtigem Hemdchen auf dem linken Knie Marias und greift nach einer weißen Rose, die die Jungfrau in ihrer Rechten hält. Ist Maria, wie Passavant sagt, auch nicht schön, so ist sie doch recht lieblich zu nennen.

Auf der Tafel links ist Andreas dargestellt, der, weißbärtig, in rosa Gewand und dunklem Mantel, von vorn gesehen in der Linken ein offenes Buch, in der Rechten das Kreuz hält. Im Hintergrunde sieht man eine Stadt und Schneeberge. Passavant bemerkt von dem Heiligen: »Der Kopf hat etwas sehr Würdiges in der Art der Eyckischen Auffassungsweise. Die Füße wie

auch bei Peter Christophsen ohne rechtes Verständnis gezeichnet. Die Landschaft hat einen sehr bräunlichen, den Spaniern eigentümlichen Ton.«

Der hl. Christophorus zur Rechten ist in Blau und Rot gekleidet. Die Linke eingestemmt, blickt er zu uns heraus. Das Bemerkenswerteste ist die weite, sorgfältig behandelte Landschaft.

Nicht bekannt sind mir die 15 dem Meister zugewiesenen Gemälde in Arcencillas. Es war ursprünglich ein großer Retablo mit Darstellung des Lebens und der Passion Christi, von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt. Gleichfalls unbekannt sind mir im Original die Tafeln vom Hochaltar in S. Lorenzo zu Toro. Die Stifter des Altars waren D. Pedro de Castilla und Doña Beatriz de Fonseca. Der Gatte starb, nach seiner Frau, im Jahre 1492. Erhalten sind noch acht Tafeln sowie die Predella und die Krönung des Ganzen. Die mittlere Partie wurde im 18. Jahrhundert durch eine Schnitzarbeit im Churriguera-Stil ersetzt. Es befand sich da ein Gemälde, das Christus in der Glorie zwischen Kirche und Synagoge zeigte (jetzt bei M. Kleinberger, Paris). Die großen Tafeln enthalten vier Szenen aus der Kindheit Christi und vier aus der Lorenzgeschichte.

Von den beiden Tafeln am Hochaltar der alten Kathedrale von Salamanca war schon weiter oben kurz die Rede. Bei der Kreuztragung fallen die knittrigen, scharf gebrochenen Röhrenfalten, namentlich bei dem dunklen Gewande Christi, auf, der große Verwandtschaft mit dem Bouts'schen Christustyp besitzt. Die figurenreiche Handlung ist ganz in den Vordergrund geschoben und lebhaft bewegt. Dahinter erstreckt sich eine weite Landschaft, in der die Marien erkenntlich sind, die mit zahlreicher Begleitung aus dem Stadttor herauskommen. Der Christus der Beweinung zeigt einen sehr hageren Körper, namentlich die Gliedmaßen sind sehr dürr. Magdalena fällt durch die Lebhaftigkeit ihrer Klage auf. Eine der Marien hat ähnlich wie in Zamora ihr Kopftuch weit über die Stirn herabgezogen. Auch hier spielt die weite Landschaft eine große Rolle.

Beweisen diese beiden Tafeln mehr als die andern Werke, daß Gallegos seine Lehrzeit bei dem »Meister des Katharinenaltars« in Salamanca zugebracht hat, so zeigen ihn uns die Tafeln s e i n e s Katharinen-Altars in der Sala capitular der Catedral vieja in Salamanca auf der Höhe seines Könnens.

Auf der großen Mitteltafel erblicken wir die hl. Katharina frontal sitzend auf einfachem breiten gotischen Sitz. Als Grund dient ein Teppich, der oben als Baldachin gebildet ist und auf dessen beiden Seiten das große Marterrad der Heiligen hervorblickt. Gekleidet ist die Heilige in ein goldbrokatenes Untergewand mit roten Ärmeln und blaues Obergewand sowie roten Mantel, der die Ärmel des blauen Kleides freiläßt und einen überaus großen Faltenreichtum zeigt. Eine Krone auf dem Haupt, eine doppelte

Perlenkette um den Hals, hält sie in der Rechten das Schwert und in der Linken ein offenes Buch. Ihr Gesicht ist ziemlich voll gebildet, die Augen groß und offen, das Kinn spitz, der Mund ziemlich breit. Sie sitzt in einem Zimmer mit Fliesenboden, das in seiner Behandlung niederländischen Einfluß verrät. Links liegt ein Buch auf einer Brüstung, rechts steht Glas und Flasche auf der Fensterbank. Das Fenster selbst ist geöffnet und gewährt Ausblick in eine Landschaft.

Auf der schmäleren Tafel links ist das Radwunder dargestellt. Katharina in blauem, gelb gefüttertem Kleid und rotem, wiederum äußerst faltenreichen Mantel, eine Korallenkette um den Hals, kniet im Gebet. Unter den gestürzten Henkern, in deren Kleidung Blau vorwiegt, jedoch auch Gelb ziemlich stark vertreten ist, herrscht lebhafteste Bewegung. So sehr sich der Künstler auch Mühe gegeben hat, die schwierige Kunst der Verkürzung beherrscht er in einigen verwickelten Fällen immer noch nicht ganz. Mit am interessantesten ist eine Gestalt, die vorgebeugt sitzend den völlig gesenkten Kopf in beide Hände genommen hat.

Auf der rechten schmäleren Tafel sieht man die Enthauptung der Heiligen. Sie ist ganz ähnlich wie beim Radwunder gekleidet. Ihr Haupt, erst zur Hälfte vom Rumpfe getrennt, ist auf die Seite geneigt. Die Augen sind bereits gebrochen. Der Henker, eine hagere Gestalt, in Grau und Grün gekleidet, holt zu einem zweiten Streich aus, um sein grausiges Werk zu vollenden. Rechts stehen einige Zuschauer, gleichfalls sehr schlanke Gestalten.

Der Boden besteht aus weißen und grünen Fliesen. Im Hintergrunde wird durch eine Art Fensteröffnung die Disputation der Heiligen mit den Schriftgelehrten sichtbar, eine weitere Fensteröffnung zeigt einen Ausblick in eine Landschaft.

Über den drei großen Tafeln sind drei kleinere mit Halbfiguren, die gegen Goldgrund gestellt sind, angebracht. In der Mitte Petrus und Paulus, einander zugekehrt; links der hl. Gregor mit Kreuz, Calix und Hostie, rechts der hl. Hieronymus in Kardinalstracht mit Feder und Buch, niederblickend.

Ein Spätwerk des Meisters, das schon den Geist der Renaissance atmet und zu gleicher Zeit in verschiedener Hinsicht stark an Memling erinnert, ist das Gemälde am Trascoro der Kathedrale von Zamora, ein Allerheiligenbild. Vor allem sind hier die Typen bedeutend edler. Christus sitzt als Salvator mundi auf einem reichen Renaissancethron, der mit den sitzenden Statuetten der Kirche und der Synagoge geschmückt ist. Links vom Thron erblickt man Maria in Schwarz, die Hände auf der Brust gekreuzt, ferner Magdalena in Gelb, Katharina in Rot und andere weibliche Heilige; rechts von Christus Johannes d. T., Petrus in Grünlichweiß, Johannes Ev. in Rot. Ganz vorn in der Mitte sitzt der junge St. Michael mit Schwert und Schild.

Er erinnert besonders lebhaft an Memlingsche Gestalten. Links von ihm musizieren drei Engel, am besten ist der flötenblasende gelungen; rechts von ihm singen drei andere aus einem Buch. Oben in den Lüften sieht man kleine Putten. Die Faltenbehandlung ist etwas weicher, aber die alten Gepflogenheiten des Meisters sind immer noch deutlich erkennbar.

Ein Hauptwerk aus dem Kreise des Künstlers ist der große Altar von Ciudad Rodrigo, jetzt in der Sammlung Cook zu Richmond, der 23 größere Tafeln und 3 Predellenstücke umfaßt. Er enthält die Welthistorie vom Chaos bis zum jüngsten Gericht. Gallegos selbst darf man vielleicht 12 Tafeln zuweisen.

Neben Gallegos arbeiteten noch zwei andere Künstler an diesem Werke. Den bedeutenderen nennt Bertaux mit Recht le maître aux armures. In der Kunst der Waffenmalerei erinnert er lebhaft an Konrad Witz. Doch ist er lange nicht so bedeutend. Seine Akte sind recht mager, seine Verkürzungskunst ziemlich gering. Auffallend ist sein sehr melancholischer Christustyp.

Aus dem Kreise des Gallegos stammt ferner der Retablo in der Cap. Sa. Barbara der Kathedrale von Salamanca, nach 1500 entstanden. Am meisten zeigt die Tafel mit der »hl. Barbara vor dem Könige« von seiner Eigenart. Sonst sieht man noch die »Kreuztragung«, »Golgatha«, »Beweinung« (schlecht zu erkennen) und eine erst später hinzugefügte »Enthauptung der hl. Katharina«. Der Kreuzgang der Kathedrale enthält schließlich noch drei mäßige, schlecht erhaltene Retabeln aus der gleichen Zeit, der späteste zeigt niederländischen Einfluß.

Im 16. Jahrhundert löste Valladolid die alten Kunststätten Leon und Salamanca ab. Die bedeutendsten Malereien aus der ersten Hä'fte dieses Jahrhunderts, die Salamanca aufzuweisen hat, stammen von der Hand des vor allem als Bildhauer berühmten Alonso de Berruguete, der die größte Zeit seines Lebens in Valladolid gewirkt hat. 1529 schuf er den Retablo mayor für das Colegio del Arzobispo in Salamanca, Szenen aus dem Marienleben enthaltend, eines seiner interessantesten Frühwerke und seine bedeutendste malerische Arbeit überhaupt.

Noten für den Illuminator.

In der Reichenauer Handschrift [1]) XXVII der Großh. Hof- und Landesbibliothek zu Karlsruhe sind uns — eine ziemliche Seltenheit — am Rande des Manuskriptes Anmerkungen des Schreibers für den Miniateur erhalten, die uns so recht gestatten, in die Werkstatt der damaligen Künstler einen Einblick zu tun. Rudolf Kautzsch hat in seinen einleitenden Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration (1894) die Art der Herstellung der Handschriften und ihrer Bilder eingehend dargelegt und hat auf Seite 63 Anm. 1 Noten aus dem Cod. palat. germ. 336 mitgeteilt; ich brauche das dort Gesagte deshalb nicht zu wiederholen, sondern wende mich zu unsern Noten selbst. Die Miniaturen erscheinen mir ziemlich handwerksmäßig und geben bei weitem kein Bild von der damals in Konstanz blühenden Malerei; die Handschrift, 1335 jedenfalls in dieser Gegend entstanden, also nur kurz nach der Herstellung der berühmten Richenthaler Originalhandschrift, weist 29 Miniaturen auf, und zwar auf Seite 1, 5, 6, 35, 58, 73 b, 95, 115, 115 b, 129, 144, 146, 147, 152, 166 b, 200, 216 b, 217, 232 b, 252 b, 253 b, 259 b, 268 b, 278 b, 284 b, 292 b, 301 b, 318, 332. Die meisten Noten zu diesen Miniaturen sind völlig ausradiert und unlesbar.

Note zu Seite 58. »Da kvmpt ain bischo[ve] vn(d) lect für vff [den] altar, vn(d) grift aine(m) bokk vff da[s] hvpt.« Samuel Berger, der einen Teil dieser Noten in den »Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France« (1893) veröffentlicht hat, liest: Da kumpt ain bischo[ve] unn lect fur uff [ain] altar, unn grift (?) ainen bokk uff dem hupt.

Note zu Seite 166 b. »Da kvmpt ain gewabeter vo(n) dem strit zuo kvnig dauid.« Samuel Berger: Da kumpt ain gewapeter von dem felt (?) zuo kunig David.

---

[1]) Biblia cum duobus prologis Hieronymi, I. = Vetus Testamentum, bis Parabole Salomonis, mit Esdrae III, in zwei Kolumnen, ohne die Psalmen. 402 Blätter (385 × 282) aus Pergament. Auf Seite 401 b steht: Iste liber est magistro Johanni Spenlin. Zu diesem Kodex gehört als zweiter Band Reichenau XXVIII, der jedoch keine Noten enthält. Auf Seite 402 steht: in Nomine Domini Explicit Liber Apocalipsis. Anno Domini M. CCCC. XXXV. Vgl. den Katalog der Reichenauer Pergamenthandschriften von Alfred Holder (1906) S. 106 u. 107.

Note zu Seite 200. - Dieselbe ist sehr stark radiert und kaum lesbar: »Ain kvnig lit; sein hvptman beet; zuo [ihm] kvmpt ain p(ro)phet vn(d) strafet den kvnig.« Samuel Berger liest die Note nicht.

Note zu Seite 217. »obne(n) adam, eua vn(d) juden; vnde(n) velt ain kv[nig] i(n) sin swert.« Samuel Berger: Obenn Adam Eva unn juden. Unden velt ain ku[nig] in seim swert.

Helmuth Th. Bossert-Karlsruhe.

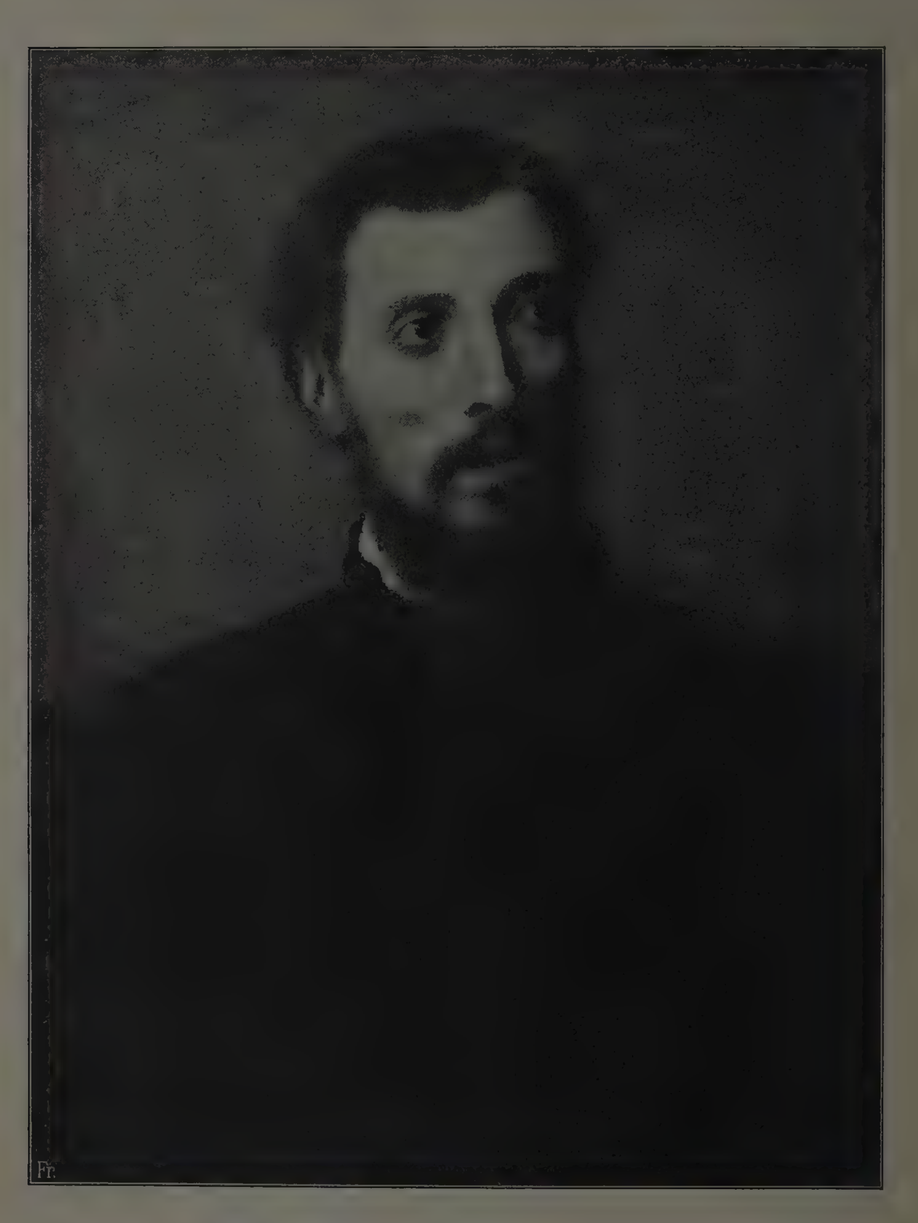
Zu Paris Bordone.

Das umstehend abgebildete männliche Porträt verdankt ohne Zweifel dem Pinsel des Paris Bordone seine Entstehung. Ich bringe die Nachbildung hier, weil das Original auch zur Frage, ob das männliche Porträt von 1523 in der Münchener Pinakothek (Rebers Katalog Nr. 1120) von Bordone sei, immerhin einen Beitrag liefert.

Das Porträt, Brustbild in Lebensgröße, stellt einen vornehmen Herrn vor; die Beleuchtung kommt von links und ist mit großer Kenntnis der Lichtwirkung durchgeführt. Mit psychologischer Feinheit prägen sich in dem Gesichte die Wirkungen einer Krankheit, anscheinend der Lungen, aus; Blick und Ausdruck zeigen schwärmerischen Charakter. Das Gewand ist dunkel, ebenso Haar und Bart und die Farbe der Augen. Ich sah das Bild schon vor längerer Zeit bei dem Münchener Kunstantiquar Julius Böhler, der es dann auch in der großen Münchener Ausstellung des Jahres 1908 sehen ließ. Gegenwärtig gehört es Seiner Exzellenz Herrn Grafen Andreas von Maltzan zu Militsch in Schlesien.

Ich sagte oben, es werfe ein Licht auf die Frage, ob das Münchener Porträt von 1523 von Bordone sei. Diese Frage ist insofern nicht uninteressant, als man damit das frühest datierte Werk des Trevisaners vor sich hätte. Crowe und Cavalcaselle hatten es zuerst demselben zugeteilt, und auch ich habe dies immer für richtig gehalten (vgl. auch Helbing, Monatsberichte, München, II, 1902, S. 355, mit Abbildung, und III, 1903, S. 3). Nun schrieb es G. Frizzoni in der Zeitschrift L'Arte 1900, III, p. 74, gestützt auf das Kniestück Nr. 221 der kaiserlichen Sammlung zu Wien, Bildnis des Prokurators von San Marco Ottaviano Grimaldi, dem Bernardino Licinio zu. Daß das letztere — ein bezeichnetes Bild — in der Kopfhaltung und Augenstellung eine Verwandtschaft mit dem Pinakothekbilde hat, ist zuzugeben, abes es gleichen sich die Venezianer jener Zeit überhaupt, und man muß bedenken, daß Bernardino ein unselbständiger Maler war, der auch von andern, besonders von Palma vecchio, inspiriert war. Der Vergleich ist also einseitig, und ebenso kann man nicht zugeben, daß das Gesichtsrot in der Münchener Leinwand dem des Licinio, der ein gleichmäßig verteiltes, etwas ziegeliges Rot liebte (aber auch nicht überall anwandte), entspricht,

vielmehr ist es überall in der Manier Bordones gehalten. Jedes rötliche Gesicht ist denn doch schließlich nicht von Bernardino. Die Gleichheit der



Behandlung und des Ausdruckes kann man ja in München bequem an dem Gemälde Nr. 1121, Mann und Mädchen, studieren. (Ein Licinio fehlte in der Galerie; der Meister ist aber jetzt durch das kürzlich aus Augsburg herüber-

genommene, zuerst durch Otto Mündler bestimmte Brustbild einer Venezianerin vertreten, worin auch das »Rot« des Malers.) Auch das Werk in Militsch hat eine gleiche Behandlung und beweist für Nr. 1120 die Herkunft von Paris, wenngleich es ebenso wie Nr. 1121 etwas später gemalt sein dürfte. L. Bailo und G. Biscaro haben in ihrem schönen Werke: Della Vita e delle Opere di Paris Bordon, Treviso 1900, auf Frizzoni gestützt, das frühest datierte Werk ihres Landsmannes zu Unrecht weggelassen.

Ich füge hinzu, daß das Militscher Bild im allgemeinen gut erhalten und nur von einem etwas trüben Firnis bedeckt ist. *Wilhelm Schmidt.*

Zu Wolf Huber.

Rudolf Riggenbach erwähnt in seiner Inaugural-Dissertation über W. Huber (Basel 1907) auf S. 72 einer Schlachtenzeichnung in der Münchener Graphischen Sammlung. Dieses große und figurenreiche Blatt hatte ich vor Jahren unter den »Unbekannten« vorgefunden und als W. Huber eingelegt. Riggenbach erkennt die Bestimmung als richtig und knüpft daran die Frage, ob Huber nicht auch einen Auftrag von Herzog Wilhelm IV. von Baiern für seine bekannte Schlachtenserie erhalten habe. Das ist leicht möglich, auffallend ist ja eine solche Zeichnung bei dem Künstler immerhin, aber das Gemälde ist dann wohl nicht zur Ausführung gelangt. Bei dieser Gelegenheit möge auch auf die Studien von Ph. M. Halm hingewiesen werden: »Zu Wolf Huber und der Kunst des Donaustiles« in der Zeitschrift Die christliche Kunst V, 1908, S. 65 f., und »Zu Wolf Huber« in den Monatsheften für Kunstwissenschaft II, 1909, S. 1122, die mit Scharfsinn und ikonographischer Kenntnis die Fragen erörtern. Bei der Beurteilung des Meisters dürfen sie nicht übersehen werden. *Wilhelm Schmidt.*

Literaturbericht.

Architektur.

A. Hahr. Die Architektenfamilie Pahr. Straßburg. E. Heitz. 1908. 8°. 129 S. m. 46 Abb. im Text.

Für das Eindringen italienischer Schmuckformen in die Architektur des deutschen Nordostens um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts sind wir bisher auf spärliche und unzusammenhängende historische Nachrichten angewiesen. Wir müssen annehmen, daß zahlreiche »muratori« aus Oberitalien, besonders aus der Lombardei, die ja seit dem Mittelalter bereits auf dem Gebiete der Backsteinbaukunst rege Betriebsamkeit entfaltete (maestri Comacini), über die Alpen wanderten und mit ihrem Handwerk die frohe Botschaft welscher Zierlust nach Böhmen, Sachsen, Schlesien, Posen und Mecklenburg trugen. Sie wanderten meist in ganzen Kolonnen, mit werktätigen Verwandten und Gesellen, traten in den Dienst von Fürsten und Gemeinden, wurden weiter empfohlen und schließlich auch über das Meer nach Schweden verschlagen. Selten nur sahen sie ihre Heimat wieder; die meisten endeten als fürstliche oder städtische Baumeister im Norden. So Giovanni Battista de'Quadri, die Niuron, Lynar, Chiaramela, della Torre u. v. a. Für Schlesien hat zuerst E. Wernicke die Nachrichten über welsche Maurer gesammelt, auch E. Czihak in seinen Beiträgen zur Geschichte der Renaissancebaukunst in Schlesien gibt dankenswerte Aufschlüsse, und der Registerband von Lutsch's schlesischem Denkmälerinventar verzeichnet sorgfältigst alle Notizen über die vielen italienischen Architekten unter ihrem Namen.

Sehr erfreulich ist es nun, daß ein schwedischer Forscher, der Dozent der Kunstgeschichte an der Universität Lund, August Hahr die Geschicke einer dieser Künstlerfamilien, deren Namen in den deutschen Urkunden in wunderlicher Abwandlung bald Bavor, Baar, Barr Bahr, Boer, Paar, Pahr und Par geschrieben wird, zum Gegenstand eingehender Untersuchung gemacht hat. Vermag er auch über die Tätigkeit der Pahrs in Brieg, Hainau, Schwerin und Güstrow nicht wesentlich Neues zu berichten, so werden ihm um so mehr Alle, die sich für die Schicksale dieser Wanderkünstler und Sendboten interessieren, dankbar sein für die sorg-

fältigen, durch Abbildungen erläuterten Nachrichten von ihren Kunsttaten im Lande der Wasa.

Johann Baptista Pahr, der sich durch seine Arbeiten am Hof Herzog Johann Albrechts den Titel eines herzoglich mecklenburgischen Hofbaumeisters erworben hatte, wurde zunächst als Festungsingenieur 1572 nach Kalmar berufen und holt bald darauf seine Brüder Dominicus und Franziskus naoh seiner neuen Heimat herüber. Das Schloß in Kalmar mit seinen vornehm schlichten Portalen, dem zierlichen Brunnenhäuschen im Hof und den reich stukkierten Festsälen legt beredtes Zeugnis ab von dem reifen Können der Mailänder Architekten, obwohl sie natürlich für die Ausführung zahlreiche — meist niederländische — Hilfskräfte heranziehen mußten. Die Bauleitung des Wasaschlosses in Borgholm lag in Händen von Dominikus Pahr; geschickt hat Hahr den Anteil der Brüder an der Arbeit aus den zahlreichen Umbauten des heute in Ruinen liegenden gewaltigen Baus herausgeschält und aus den Baurechnungen auch die einheimischen Hilfskräfte, wie Hamson und Hakon Björnsson eruiert. Gestützt auf die archivalischen Untersuchungen von Kjellberg war es ihm auch möglich, die Baugeschichte des Schlosses von Upsala, soweit sie mit den Pahrs zusammenhängt, klarzustellen. Der hier, wie in Kalmar mehrfach genannte Heinerich von Coelen könnte vielleicht mit dem 1531—35 in Danzig (Artushof) tätigen Heinrich Holzapfel identisch sein, obwohl letzterer besonders als Bautischler in Danzig beschäftigt war. Auch ein schlesischer Künstler, der in seiner Heimat fast ganz unbekannt ist, Antonius Watz, wird in Upsala mehrfach erwähnt.

Es wäre zu wünschen, daß die verdienstliche Arbeit des schwedischen Gelehrten der deutschen Forschung erneuten Anlaß böte, die Wanderungen der lombardischen Künstler vom Süden über Österreich, Böhmen und Schlesien nach Mecklenburg und damit das Eindringen der neuen Bauformen in Nordostdeutschland näher zu verfolgen. Die Hauptstationen dürften in Wien, Olmütz, Krakau, Neiße, Brieg, Breslau im Osten, Prag, Dresden, Meißen, Posen im Westen zu suchen sein. *Ludwig Kaemmerer.*

Skulptur.

Edmund Hildebrandt. Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E.-M. Falconet (1716—1791). Mit 39 Abbildungen auf 21 Lichtdrucktafeln. Straßburg. Ed. Heitz 1908. Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 63.

Ein ausgezeichnet geschriebenes Buch über einen der interessantesten, lange vergessenen Künstler Frankreichs im 18. Jahrhundert zu lesen ist

ein Hochgenuß! Der Bildhauer und Kunstschriftsteller Falconet war ein großer Künstler und ein originaler Geist. Einer jener reizvollen, in unserer Zeit fast undenkbaren Menschen, in deren Natur sich mit dem kultiviertesten Geschmack und Können ein großer und tiefer Geist verbindet. Ein Mensch, der mit der gleichen Innerlichkeit für die Sèvres-Manufaktur die entzückendsten Nippes schafft, in Petersburg in dem Monument Peters des Großen eine Denkmalsidee verwirklicht, die eines Lionardo würdig gewesen wäre, und der in seinen Briefen an seine kaiserliche Auftraggeberin, Katharina II., einen im schönsten Sinne des Wortes mannhaften Charakter offenbart. Wundervoll ist dieser Briefwechsel Falconets mit Katharina II., aus dem Hildebrandt leider nur wenige Proben geben kann, die aber den lebhaften Wunsch entfachen, es möchte bald geschehen, daß dieser »für das Thema Kunst und Fürstengunst« so außerordentlich wertvolle Briefschatz gehoben würde, der seit 1876 in dem Magazin der kaiserlich russischen historischen Gesellschaft ein unbeachtetes Leben führt.

Nachdem er Falconets Leben und Schaffen im ersten Teile des Buches aufgebaut, gibt H. im zweiten Teile Auszüge aus Falconets originellen Streitschriften, die in der Originalausgabe von 1781 sechs Bände füllen. In diesen Schriften kämpft Falconet, der seit dem Jahre 1780 nur noch Schriftsteller war, einen wilden Kampf gegen die seines Erachtens dilettantischen Kunsturteile der Herren Cicero, Plinius, Voltaire, Winckelmann, Lessing, Goethe u.a.

Alle diese Andeutungen können natürlich nur den Zweck haben, zu zeigen, wie interessant der Gegenstand des Hildebrandtschen Buches ist. Daß es in seinem wissenschaftlichen Gehalt ebenso wertvoll sich erweist, ist bei einem so ernsten und bewährten Forscher ohne weiteres anzunehmen. Daß aber dieses Buch auch literarisch wertvoll ist, das macht es dem Rezensenten zur angenehmen Pflicht, auf dieses Buch als auf ein seltenes Werk hinzuweisen. Schon in seinem ersten Buch »Friedrich Tieck« erwies sich H. als ein feiner Schriftsteller. Dieses zweite übertrifft das erste an künstlerischer Qualität, trotzdem auch in ihm die schwierige Frage nach dem ob und wie der Anmerkungen nicht durchaus befriedigend gelöst ist. H. gehört zu den wenigen deutschen Kunstschriftstellern, die den Mut und die Fähigkeit haben zur großen, langsam, mit feinstem Bedacht reifenden, die vorgenommene Materie erschöpfenden Arbeit. *Kaesbach.*

Malerei.

Katalog der Gemäldesammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. IV. Auflage. Nürnberg. Verlag des Germanischen Museums. 1909.

Eine Neubearbeitung des Katalogs der Gemälde im Germanischen Museum war schon seit langen Jahren ein dringendes Erfordernis. Der letzte

Katalog, den noch Reber und Bayersdorfer besorgt, stammte aus dem Jahre 1893 und war schon seit langem vergriffen. Die Aufgabe, diesen Katalog aufzufrischen, hatte Direktor Stegmann übernommen. Nach seiner Abberufung wandte sich Nürnberg an München, und Dr. Braune wurde mit der schwierigen und verantwortungsvollen Aufgabe betraut. Braune, der seine Aufgabe in überraschend kurzer Zeit gelöst hat, ist mit großer Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit zu Werke gegangen; er hat sich bei seiner Neubearbeitung nicht damit begnügt, die inzwischen erschienene Literatur für den Katalog nutzbar zu machen, sondern hat aus eigenem manches neue Material hinzugegeben, so daß es sich rechtfertigt, wenn hier auf die wichtigeren neuen Zuschreibungen hingewiesen werden soll.

Die kölnische und die niederländische Schule haben keine tiefgreifende Umgestaltung erfahren. Die Madonna mit der Erbsenblüte (4) wird als Fälschung abgelehnt, und zur näheren Begründung dieser Ablehnung wird auf eine demnächst erscheinende Untersuchung von Dr. Redslob in den Mitteilungen des Germanischen Museums verwiesen. Im Oeuvre des Sippenmeisters wird in etwas anderer Weise zwischen Meister- und Schularbeit unterschieden. Die Versuchung Christi (44) ist als Meister von Linnig bestimmt, das Bildnis des Kardinals von Bourbon (101) dem Bourbonenmeister zugewiesen.

Die Allegorie des Lebens und des Todes (109), die sich schon die mannigfaltigsten Zuschreibungen hat gefallen lassen müssen, heißt weiter allgemein »Oberdeutsch unter flandrischem Einfluß um 1490«. Von Wichtigkeit ist der Hinweis, daß das jüngste Gesicht (110), um das sich bisher niemand gekümmert hatte, zusammen mit diesen Allegorien ein Triptychon gebildet hat, wie es denn auch gemeinsam mit diesem vom Fürsten Wallerstein erworben wurde.

Von ziemlich einschneidender Art sind die Neubestimmungen, welche die fränkische Schule erfahren hat.

Dem Meister des Imhof-Altares gibt der neue Katalog zwei Werke, den Schmerzensmann, der die Rückseite des Imhofschen Altares gebildet hat, und das Epitaph der Walpurg Prünsterin. Diese letztere Bestimmung scheint mir nicht richtig. Ein Typus wie der des hl. Joseph ist mit dem Typus des bärtigen älteren Mannes auf den sicheren Werken des Imhof-Meisters (Imhof-Altar, Deichsler-Altar, Imhof-Rothflasch-Epitaph in St. Sebald) unvereinbar, auch die Maria zeigt einen wesentlich anderen Typus als die Maria jenes Meisters. Der Stil des Ganzen ist fortgeschrittener, die Technik weiter entwickelt.

Eine Neuerwerbung des Museums bilden die Gregorsmesse (154), vier Flügel mit Heiligen (137—140) und zwei Predellenstücke mit je drei weib-

lichen Heiligen (120 und 121). Auf eine Anfrage nach der Provenienz dieser beiden letzten Stücke erhielt ich seinerzeit von Direktor Stegmann die Auskunft, er habe diese zusammen mit den andern vorgenannten Tafeln in einem gemeinsamen und zusammenhängenden gotischen Rahmenwerk aus dem 15. Jahrhundert gefunden, und dieser Altar sei früher in der Frauenkirche in Nürnberg, zuletzt auf dem Speicher der dortigen Elisabethenkirche gewesen; das Rahmenwerk habe seiner Morschheit wegen nicht beibehalten werden können; der hl. Dominikus und der hl. Thomas, die das Museum schon länger besaß, seien ursprünglich gleichfalls Teile dieses Altarwerkes gewesen. Ich hatte keinen Grund, diesen Angaben Mißtrauen entgegenzubringen, und nahm (in meinem Buche über die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, S. 95 ff.) an, da die einzelnen Stücke sehr verschiedenen Stil zeigten, daß hier mehrere, nicht derselben Generation angehörende Künstler zusammengearbeitet hätten, und daß zumal die weiblichen Heiligen, die ich allein zu untersuchen hatte, von einem älteren Maler als dem Mitarbeiter eines vorgeschritteneren gefertigt seien. Dagegen wendet sich Braune insofern, als er die einzelnen Stücke für unabhängig voneinander entstanden erklärt. Damit hat er, wie ich mich jetzt überzeugt habe, im wesentlichen recht. Als Waagen und Rettberg vor einigen 60 Jahren die Frauenkirche besuchten, sahen sie dort drei verschiedene Werke: 1. die Gregorsmesse mit den hl. Lorenz und Sebald auf den Flügeln im linken Seitenschiffe, 2. einen Altar mit holzgeschnitztem Mittelstück und je drei weiblichen Heiligen auf den Predellenflügeln im rechten Seitenschiffe, 3. die hl. Dominicus und Thomas, an zwei Säulen befestigt (Waagen, Kunstwerke und Künstler, I, 1843, S. 258 f., 260 f., Rettberg, Nürnberger Briefe, 1848, S. 80, 147 f.). Immerhin ist auch der Katalog dahin zu berichtigen, daß die Gregorsmesse (154) und die Flügel mit den Heiligen (137—140) ursprünglich zusammengehört haben. Übrigens habe ich nicht, wie der Katalog angibt, die hl. Dominicus und Thomas (129 und 130), sondern die beiden Predellenflügel mit den weiblichen Heiligen (120 und 121) dem Meister des Hallerschen Altars in St. Sebald zugeschrieben.

Dem Hans Pleydenwurff läßt der Katalog kein Stück unbezweifelt. Das Bildnis des sog. Canonicus Schönborn (und damit wohl auch die aus Würzburg stammende Kreuzigung mit dem gleichen Canonicus als Stifter) möchte er auf Grund der Farbbehandlung einem Künstler des Mainkreises zuweisen; die andren von Thode dem Meister zugeschriebenen Bilder, Verkündigungs-Maria, Anbetung der Könige und Vermählung der Katharina, gibt er seiner Schule. Von Wolgemuth erkennt er nur zwei Werke an, die Bildnisse des Perckmeister (135) und des Rosenthaler (136); alles andere teilt er zwischen seiner Werkstatt und seiner Schule. Ich möchte hier nicht näher auf diese Fragen eingehen, da ich sie in einem Buche über

Pleydenwurff und Wolgemuth demnächst im Zusammenhang zu behandeln haben werde.

Bedeutungsvoll und, wie mir scheint, sehr einleuchtend ist die Identifikation des einen Mitarbeiters am Peringsdörfer Altar, der R. F. signiert hat, mit dem jüngeren Ruland Frühauf. Der größere Teil der Darstellungen des Altars ist, was der Katalog nicht klar zum Ausdruck bringt, aber anzunehmen scheint, nicht von diesem; ich halte es immer noch für sehr plausibel, daß der Gehilfe, dem Wolgemuth fast die ganze Arbeit überließ, sein Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff gewesen ist.

Die Ulmer Schule bereichert Braune um zwei Werke, das Noli me tangere (227) und das Porträt des Hans Wurm von 1487 (241). Zwei homines novi erscheinen zum ersten Male in einem Kataloge, Jörg Ziegler, der Meister von Meßkirch, und Martin Hess, der Frankfurter Dürerschüler. Dem letzteren werden zwei neue Werke, die früher im Kirchenraume ziemlich unsichtbar hingen, ein Schmerzensmann und eine Schmerzensmutter, zugeschrieben; der hohe Standort des Bildes macht auch jetzt die Prüfung schwierig, doch scheint die Bestimmung sehr wahrscheinlich, namentlich ist auch das Rankenornament ganz das des Frankfurter Bildes. Das jüngste Gericht, das früher Grünewald zugeschrieben wurde, reiht der Katalog (auf Vorschlag von Dr. Buchheit) der Schule Martin Schaffners ein.

Die Abbildungen, die die dritte Auflage des Kataloges hatte, fehlen in der vierten. Wünschenswert wäre es, daß zu den einzelnen Bildern nicht nur die käuflichen Photographien angegeben würden, sondern auch die Abbildungen, die in wissenschaftlichen Werken und Zeitschriften erschienen sind.

Erfreulicherweise ist die Benennung der Gemälde nicht nur im Katalog, sondern auch in der Galerie selbst, in der man bisher pietätvoll den Stand der Kunstwissenschaft von 1870 beibehalten hatte, einer Revision unterzogen worden. Hoffentlich ist die Zeit nicht mehr fern, in der sich durch eine Erweiterung der Räume die Galerie aus einem Gemäldemagazin in ein Museum verwandelt.

Carl Gebhardt.

Ludwig Justi. »Giorgione«. Zwei Bände. Verlegt bei Julius Bard. Berlin 1908.

Wenn das Wirken eines Menschen mit seinem Tode nicht beschlossen ist, wenn wir Spätgeborenen es noch lebendiger als das vieler Lebenden empfinden, so preisen wir den Begnadeten, dem solche Macht über das Grab hinaus innewohnte, als einen »Unsterblichen«. Analysiert man nun die besonderen Arten dieses Unsterblich-Seins, so gelangt man zu drei typischen Grundformen, »come l'uom' s'eterna«: der Schöpfer und das Geschaffene

bilden eine unlösbare Einheit, — der normale Fall. Oder: ein Künstler verschwindet hinter seinem Werke wie Homer, wie Shakespeare, wie der Sänger des Nibelungenliedes, wie die Meister mancher Fresken des Trecento. Drittens endlich: die Persönlichkeit eines Schaffenden leuchtet, losgelöst von seinem Werke, durch die Jahrhunderte. Nur in solchem Sinne können die meisten Gewaltigen der Weltgeschichte unsterblich heißen; denn was sie schufen — man denke an den mazedonischen Alexander oder an den Staufer Friedrich —, hörte bisweilen schon mit ihrem letzten Atemzuge zu bestehen auf; so wird, um nur von künstlerischen Individualitäten hier zu sprechen, Lord Byron fortleben, nicht in seinen Dichtungen, sondern in seiner strahlenden Menschlichkeit, so war es auch lange Jahrhunderte hindurch um den Nachruhm des Giorgione bestellt. Noch mußten viele Venetianer den Klang seiner Stimme im Ohre haben, und doch wurde in den Palästen schon gestritten, wer von einem Bilde des Giorgione das Original besitze, Messer Antonio Pasqualigo oder Messer Zuane Ram [1]); zu Vasaris Tagen wußten die Leute bereits nicht mehr, ob der Christus mit dem Kreuze in der Chiesa di San Rocco ein Gemälde Tizians oder des Giorgione sei [2]), und den Sinn seiner Fresken am Fondaco de' Tedeschi hat kein Einheimischer dem Gaste aus Florenz zu deuten vermocht. Desto mehr aber konnten sie von dem Menschen Giorgione erzählen, von der Anmut seines Wesens, von seinem Lautespiel, das die Frauen verrückt gemacht, und wie er von den Lippen einer pestkranken Geliebten sich den Tod geküßt habe, den frühen Tod der Götterlieblinge. . . . Daß Giorgione die schönen Frauen, die sein freskengeschmücktes Haus bei San Silvestro betraten, nicht bloß umarmt, sondern auch gemalt hatte, daß er durchglüht war von dem Arbeitsfuror der Genies (die nur in Romanen immer faul sind), daß er eine neue Maltechnik geschaffen und der Kunst neue Inhalts-, besser neue Stimmungswerte geschenkt, — all' dies wurde beinahe oder ganz vergessen, so sehr blendete die Lichtgestalt des Menschen Giorgione, leuchtend im Schimmer des Geheimnisvollen, die Augen der Spätgeborenen. »Lo cerco nel mistero della nube ignea che lo circonfonde« [3]) ruft d'Annunzio. So taten manche vor und neben ihm, suchten Giorgione »nel mistero« — und waren im Grunde froh, ihn dort nicht zu finden, gleich sensitiven Träumern, die den feinsten erotischen Reiz aus der Furcht ziehen, ihre Geliebte könnte mit eigener ahnungsloser Hand jenes Kultbild zertrümmern, das sie der Angebeteten im Sanctuarium der Seele aufgestellt. Und diese Angst der allzu Sensiblen war nicht unberechtigt. Denn was für Gemälde waren nicht schon

---

[1]) Vgl. Den »Anonimo Morelliano«, ed. Frimmel. Wien 1896. S. 78.

[2]) S. Vasari, ed. Milanesi IV. S. 97 u. VII. S. 437. Auch Ridolfi, Le Maraviglie I. S. 203 f. gibt dieses Werk dem Tizian.

[3]) d'Annunzio, L'Allegoria dell'autunno. In Milano. S. 34.

auf den Namen Giorgione getauft worden! Die Erinnerung, daß Giorgione in die venetianische Malerei das Heidnisch-Weltfrohe, das Musikalisch-Amoureuse gebracht, war ja niemals verloren gegangen, aber man verlernte bald, das Allgemein-Giorgioneske vom Spezifisch-Giorgionehaften zu sondern, verwechselte die Begriffe »Stimmung« und »Inhalt« miteinander und »Giorgione« hieß schließlich alles, was etwa zwischen Bellini und Tizian zu liegen schien, und was irgendwie mit Musik, Landschaft oder Frauenschönheit zu tun hatte«. Nein, der küssende und singende Giorgione war entschieden »interessanter« als die oft so schlechten Bilder, die seinen Namen trugen!

Crowe und Cavalcaselle waren wohl die ersten gewesen, die nicht den Menschen Giorgione im goldenen Dämmerdunkel der Legende, »nella nube ignea«, sondern, ohne um Illusionen zu bangen, den Künstler in seinem Werke suchten. Man weiß, mit welchem Erfolge. Nur elf Bilder konnten vor ihrem Richterauge als Schöpfungen Giorgiones bestehen, zu vieren wurde ein Fragezeichen gefügt, den Rest — will sagen, hundertundfünfzig Gemälde etwa — haben sie aus dem Oeuvre des Meisters gestrichen. Morelli ließ zwar neunzehn Bilder als eigenhändige Arbeiten Giorgiones gelten, aber da er »die Mehrzahl der frühen und der späten Gemälde verurteilte«, hat er doch die Vorstellung eingeengt, die »wir von dem Meister haben, von seiner Entfaltung und historischen Bedeutung«. Und dabei blieb es zunächst. Denn Berenson und Gronau haben die Liste Morellis zwar im einzelnen modifiziert, im Großen und Ganzen jedoch beibehalten; d. h. Berensons Verzeichnis der eigenhändigen Werke Giorgiones umfaßt siebzehn Bilder, von denen fünfzehn bereits Morellis »Placet« empfangen hatten, während von den achtzehn Gemälden, die Gronau als »unbezweifelbare« Schöpfungen Giorgiones anerkennt, auch wiederum sechzehn schon vor Morelli Gnade fanden. Gegen diese gar zu strenge Auslese, die nach seiner Ansicht ebenso durch Crowe und Cavalcaselle wie von den Kennern der Morellianischen Observanz getroffen wurde, wandte sich dann Herbert Cook, der in seinem »Giorgione« fünfundvierzig Bilder als eigenhändige Werke Giorgiones anführen konnte, weil er den Notizen alter Inventare, namentlich des seicento und der rhetorischen vita Ridolfis weniger Mißtrauen entgegenbrachte als seine Vorgänger. Als Cooks revolutionäres Buch erschien — es war im Jahre 1900 —, ist die Kunstgeschichte mit leisem Lächeln daran vorbeigegangen; heute wirkt es in mancher Hinsicht wie eine Studie für den »Giorgione« Ludwig Justis. Nur der Prolog zu einem »Tizian« sollte nach dem Plane des Autors dieses Werk sein, aber die Einleitung gedieh zur selbständigen Arbeit, und die Wissenschaft hat dabei nur gewonnen — nämlich die erste nach streng historischen Gesichtspunkten angelegte und auf den Fundamenten einer ebenso vorurteilslosen wie sicheren Kennerschaft erbauten Monographie über den Meister aus Castelfranco,

Justi	Crowe u. Cav.	Morelli	Berenson	Gronau	Wickhoff	Cicerone 9. Aufl.	Cook	W. Schmidt
Um 1495.								
Auffind. d. Paris } Samml. Conway, Lond.	—	—	—	talentlos. Nachahmung	—	—	Giorg.	—
Überg. d. Paris } Samml. Conway, Lond.	—	—	—		—	—	Giorg.	—
Urteil Salomonis. Uffizien	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	ferrares.	Giorg.	Giorg.
Madonna in der Landschaft. Eremitage	—	—	—	—	—	—	—	—
Zu den folgenden überleitend.								
Auffind. des Paris. Budapest	—	Kopie	Kopie	Kopie	Kopie	—	Kopie	Schlechte Kopie
Feuerprobe d. Moses. Uffizien	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	zu gering f. Giorg.	Giorg.	Giorg.
Bis etwa 1503 oder 1504.								
Epiphanie. London. Nat.-Gall.	Giorg.	Catena	Catena	Catena ?	—	—	Giorg.	Catena
Heilige Familie. London. Sammlung Benson.	—	—	Catena	Catena ?	—	—	Giorg.	Catena
Thronszene London. National-Gallery.	—	—	—	Giorg.-Schule	—	—	Giorg.	Catena
Aeneas, Euander u. Pallas. Wien	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	Giorg.	Giorg.
Judith. Eremitage	—	Kopie od. Orig.	Kopie	Kopie	—	—	Giorg.	Vermutl. Catena
Madonna in trono Castelfranco	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.
Anbetung d. Hirten. London. Lord Allendale.	Giorg.	—	Catena ?	Catena ?	—	—	Giorg.	—
Jünglingsbildnis. Berlin	—	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Sebast.	—	Giorg.	—
Um 1505. Eindringen der florentinischen Tendenzen.								
Hypsipyle u. Adrast. Venedig, Giovanelli.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.
Bis etwa 1508. Weiteres Herausgehen aus dem Quattrocento								
Venus. Dresden	—	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	Giorg.	Giorg.
Jugendlicher David. Wien ..	Kopie	—	Kopie	Kopie od. Or.	Giorg. Original	—	Kopie ?	Wahrscheinlich Kopie
Hirtenknabe. Hamptoncourt	*)	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	—	Torbido	Torbido
Mad. mit Heil. Prado	Fr. Vecellio	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	—	Giorg.	Tizian
Urteil Salomonis. Kingston-Lacy.	Giorg.	—	Sebastiano	Sebastiano ?	—	—	Giorg.	—
»L'Adultera«. **) Glasgow ..	Cariani	—	Sebastiano	Provinzmaler	—	—	Giorg.	D. Campagnola

*) Auf Giorg. zurückgehend. **) J. P. Richter: D. Campagnola

Justi	Crowe u. Cav.	Morelli	Berenson	Gronau	Wickhoff	Cicerone 9. Aufl.	Cook	W. Schmid
Pietà. Treviso	Pordenone	—	Becaruzzi	—	—	Nachflg. d. Pord.	—	—
Damenbildnis. Gal. Borghese	—	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	Art des Ber. Licinio	Giorg.	—
Männliches Bildnis. Temple Newsam	—	—	—	Tizian	—	—	Giorg.	—
1508. Nach Urkunden.								
Fresken am Fondaco de'Tedeschi	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—
Zwischen 1508—1510. Freieste Arbeiten.								
»Bravo«. Wien	Stilverwandtsch. m. Cariani	Cariani	Cariani	—	Cariani	—	—	—
Konzert. Pal. Pitti	Giorg.	Tizian	Tizian	Tizian	D. Campagnola	Giorg.	Giorg.	Tizian
Fête champêtre. Louvre	Nachahmer des Sebastiano	Giorg.	Giorg.	Giorg.	D. Campagnola	—	Giorg.	Tizian
Mad. mit Heil. Louvre	Pellegrino de San Daniele	Nachahmer des Giorgione	Cariani	—	—	—	Giorg. (vollend. v. Sebast.?)	Cariani
Sturm. Venedig. Accademia	Bordone	—	Giorg.	Giorg.	Bordone	Bordone	zu beschädigt, um ein Urteil zu gestatt.	Palma
Bildnis »Broccardo«. Budapest	—	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	—	Giorg.	Bern. Licinio *)
Sog. »Fugger«. München	Palma	Cariani	Cariani	—	—	—	—	Palma
Selbstbildnis. Braunschweig	—	—	—	als Ruine beiseite zu lassen	—	—	—	—
Nicht Giorgione.								
Malteserritter. Uffizien	Giorg. ?	Giorg.	Giorg.	Giorg.	—	Giorg. ?	Giorg.	Charakteristisch Palma
Drei Menschenalter. Pal. Pitti	Lotto	Giorg.	—	—	—	Lotto ?	Giorg.	—
Christus. Boston. Sammlung Gardner.	Des Giorg. würdig	—	Giorg.	—	—	irrthüml. Giorgione zug.	Giorg.	—
Christus. Venedig. Chiesa di San Rocco	Giorg. od. Tiz.	—	Giorg.	Giorg.	—	Tizian	Giorg.	Tizian

*) Desgl. Venturi.

diesen Johannes den Täufer der modernen Malerei. Auch Justi stellt, wie Cook, den Inventaren und besonders dem vielgeschmähten Cavaliere Ridolfi eine umfassende Ehrenerklärung aus, und wennschon er nicht sämtliche Attributionen seines englischen Vorgängers billigt und sogar von der kleineren Morellischen Liste der Bilder Giorgiones noch »Die drei Menschenalter« des Palazzo Pitti als ein Gemälde des Morto da Feltre und den »Malteserritter« der Uffizien als eine Schöpfung des jungen Tizian streicht, so erreicht doch

sein chronologisches Verzeichnis der Werke Giorgiones die stattliche Ziffer von dreiunddreißig Bildern, wobei die Cassone-Malereien und die »zwischen Giorgione und Tizian strittigen Porträts«, kurz alle Gemälde, über deren Autorschaft Justi »keine hinreichend sichere Ansicht hat«, nicht einmal mitgerechnet wurden. Dieser Katalog sei hier abgedruckt, weil man besser als durch ein langatmiges Referat aus ihm ersieht, wie Justi sich die Entwicklung Giorgiones denkt, und aus dem Vergleich seiner Attributionen mit denen einiger hervorragender Giorgione-Kenner, die ich zur Bequemlichkeit der Leser beifüge, erhellt zugleich Justis Standpunkt gegenüber seinen Vorgängern.

Aus diesem Wirrwarr der Meinungen und Namen erhellt, daß die soziale Frage vielleicht noch früher erledigt sein wird als der Streit um Giorgione, und gerade Justis Kampfkapitel, »reaktionär« in den Attributionen und bisweilen polemisch im Tone, bedeutet alles eher als eine Lösung des verzwickten Problems. Schon seine nicht immer unbedenkliche Chronologie der Werke Giorgiones wird dem Buche manchen Gegner erstehen lassen. Allem Debattieren entrückt hat Justi vielleicht nur das Braunschweiger Jünglingsporträt, das, wie aus seinem glänzend geführten Nachweis hervorgeht, ein Selbstbildnis Giorgiones ist, während das angebliche, von prachtvollster Leidenschaft durchglühte »Selbstporträt« Palmas in München unmöglich diesen nicht gerade von übermäßigem Temperament erfüllten Meister darstellen kann; ob sich nun jedoch alle gleich mir von Justi werden überzeugen lassen, daß uns in dem Münchener Gemälde eine Schöpfung Giorgiones und zwar das verloren geglaubte Bildnis eines Fugger, erhalten sei, bleibt billig abzuwarten. Jeder sieht am Ende doch nur, was er sehen kann, und die objektiven Belege für subjektive Meinungen vermag selbst eine so brillante advokatorische Beredsamkeit wie die Justis nicht zu ersetzen. Exempla docent. Justi bringt tausend Gründe, um Giorgione die Autorschaft an dem »Urteil Salomos« in Kingston Lacy zu sichern, und doch hat Roger Fry vor wenigen Wochen erst mit ebensoviel Feuer die Rechte Catenas an diesem Bilde verteidigt, — und die Behauptungen beider sollen in der »Qualität« des Werkes eine Stütze finden. Die »Qualität«! Ist das nicht vielleicht auch nur ein Wort wie andere mehr? Justi z. B. bewundert das »Konzert« im Palazzo Pitti als die herrlichste Offenbarung der Kunst Giorgiones, während Wickhoff und Hadeln in diesem »mäßigen« Bilde eine Arbeit des Domenico Campagnola erkennen. »Quid est veritas?« Zum Glück bedeutet Justis Buch mehr als eine Summe von diskutierbaren Attributionen, und was ihm — zum mindesten in meinen Augen — seinen hohen Rang unter den Publikationen unserer Wissenschaft anweist, sind nicht die Neubestimmungen, sondern seine mit nie versagender, man möchte gern schreiben familientraditioneller Wortkunst durchgeführten Analysen der

Kunst Giorgiones, deren Bedeutung für die Gesamtentwicklung der europäischen Malerei hier zum ersten Male ins rechte Licht gesetzt erscheint, deren Wurzeln bloßgelegt, deren »Ausstrahlungen« bis zu Rembrandt und van Dyck hin verfolgt werden; und zur Grundlage dieser Untersuchungen machte Justi mit klugem Bedacht nur solche Werke Giorgiones, an die sich kein Zweifel mehr heranwagt, die über dem Streit einander widersprechender Meinungen stehen.

Den meisten ist Giorgione »der letzte Ritter des Quattrocento«, der Künstler alles »Subtilen und Zarten«, für Justi bedeutet er »die Erfüllung Bellinis, die Voraussetzung Tizians«. Die Tendenzen des alternden Bellini, »die Vereinfachungen in Flächen und Bewegungen an Stelle des Zerrissenen und Gespreizten, die Kultur der Farbe und des Lichtes, insbesondere der warmen Farbe und der gedämpften Helligkeit, die träumerische Stimmung« — »all dies führt genau auf Giorgiones Castelfranco-Altar«. Gerade jenes Hauptwerk des jungen Giorgione birgt aber noch mancherlei — Einflüsse wäre ein viel zu grobes Wort! —, was ihm nicht von Bellini kam, sondern von Pietro Perugino, der ja im Dogenpalaste tätig war, als Giorgione in dem aufnahmefähigen Alter von etwa neunzehn Jahren stand. Die Schlachtengemälde des Umbriers dort werden ihn kaum entzückt haben, aber der Anblick von Peruginos Madonnenbildern mochte schlummernde Seelenfähigkeiten des Jünglings wecken und »die weichklingende Stimmung, der schwärmerische Blick seiner Heiligen, der stille Abendfrieden seiner Landschaften, die vollendete Rhythmik seiner Massenverteilung — diese feine, zarte Kunst hat bei Giorgiones Meisterwerk in Castelfranco Pate gestanden«. Entscheidender noch für den Werdegang Giorgiones waren die Anregungen, die er aus Florenz her empfing, durch Leonardo, von dem Giorgione, als der Florentiner in Venedig weilte, laut Vasari »alcune cose« sah, »molto fumeggiate ed cacciate... terribilmente di scuro«[4]), und späterhin mochte Fra Bartolommeo »durch seine Kunst oder seine Kritik die letzte Entwicklung Giorgiones in das Großartige« gefördert haben. Das florentinische Element in Giorgiones Kunst, das Chiaroscuro und die Neigung für das Kolossale und Bewegte, trat wohl in den zerstörten Fresken des Fondaco am deutlichsten zutage, wie Justi das aus alten Berichten über die Wandmalereien des Fondaco und den dürftigen Stichen Zanettis mit überzeugender Deduktionskraft nachweist. Immerhin erfüllen auch Giorgiones Tafelbilder genugsam jene Forderungen des Florentiner Cinquecento, die hier mit Justis Schlagworten angedeutet seien: die Bewegung der Einzelfigur — der Kontrast in der Komposition —, das Zusammenschließen und die freie Disposition —, endlich eine Steigerung des Ausdrucks; dieser neuen Rhythmik, dieser neuen »Archi-

---

[4]) Vasari IV. S. 92.

tektur alles Formalen« gesellen sich, besonders in der Gestaltung des Nackten, leise Anklänge an die Antike, und zur dem allen kommt die Weiterbildung der auf das Koloristische gerichteten, spezifisch venezianischen Tendenzen: »der Farbkörper ist bei Giorgione noch nicht aufgelöst in selbständige Pinselstriche«, wie später von Tizian, »sondern besteht noch aus einzelnen Farbflächen«, die aber nicht mehr quattrocentistisch hart, sondern »weich gegeneinander grenzen« und öfters von »farbigem Kleinwerk überrieselt sind. Auftrag und Farbe vermitteln zwischen Quattrocento und Cinquecento«. Das sind also die einzelnen Elemente, in die sich Giorgiones Kunst auflöst; aber Bilder sind keine chemischen Verbindungen, und namentlich ein Gemälde Giorgiones bedeutet mehr als eine Addition, als die Summe des Venezianischen plus dem Florentinischen plus einem Zehntel Antike. Das Bestimmende und Entscheidende ist schließlich doch der Einsatz der Individualität, die Fähigkeit des Genies, tausend fremde Dinge zu einer neuen Einheit zusammenzuschweißen, oder wie Justi das formuliert: »Alles geht durch den persönlichen schöpferischen Geschmack des Meisters hindurch, so daß der flüchtige Beobachter den Ursprung gar nicht bemerkt.«

Ein Künstler von so »persönlichem schöpferischen Geschmack« konnte seinen Schaffenstrieb unmöglich von Kontrakten und traditionellen Vorschriften einschnüren lassen, unmöglich nach Handwerkerart nur malen, was Kirche und Gläubige gemalt haben wollten, sondern mußte sich, allein seinem Dämon gehorchend, die Freiheit erkämpfen gegenüber seinen Stoffen, gegenüber seinem Publikum, kurz, die Freiheit des modernen Künstlers. In solchem Sinne ist Giorgione einer der ersten l'art pour l'art-Schaffenden gewesen. Den Inhalt seiner Freske ließ er sich von keinem klügelnden Humanisten vorschreiben, sondern schenkte den erstaunten Venetianern »una fantasia a suo modo«, und seine Profanbilder sind nach Justi, der hierin mit Gronau übereinstimmt, »nicht als Illustrationen gedacht, keine korrekten Verbildlichungen literarischer Stoffe«, sondern Fantasien über mythologische Motive. Gelehrte Freunde mögen ihn mit antiken Themen bekannt gemacht haben, »und das eine oder andere gab dem Meister dann den Anlaß zu einer köstlichen Schöpfung. Und wegen ihrer Köstlichkeit fand sie Käufer, der Inhalt war weniger wichtig . . .« Bilder solcher Art wird Giorgione seltener »im Auftrag« als »auf Vorrat« gemalt und seine gesellschaftlichen Verbindungen dann benutzt haben, um den Kindern seiner Schaffenslaune einen vermögenden Adoptivvater zu sichern. Denn »Giorgione musizierte und causierte gewiß nicht bloß aus gesellschaftlichem Ehrgeiz, sondern scheint hierin der Ahne mancher moderner Künstler, »die, nutzbringende Beziehungen anknüpfend«, sich durch die schweren Diners der haute finance durchessen . . .«

An Wendungen ähnlicher Natur ist Justis Buch nicht gerade arm, und Fachgenossen, die ein gütiges Schicksal mit jenem Sinn für Feierlichkeit begnadete, den der alte Fontane bei sich so schmerzlich vermißte, haben sich über die Tonart dieses »Giorgione« baß entrüstet. Warum eigentlich? Solche »Schnodderigkeiten«, wie man in Berlin sagt, machen allerdings das Buch nicht besser, aber doch auch nicht schlechter und ganz gewiß sehr unterhaltsam. Freilich, wenn dieser Stil von Leuten ohne Justis Talent nachgeahmt würde, dann . . . Noch aber dämmert dem »wissenschaftlichen Ernst« oder was sich dafür ausgibt, nicht das Ende, noch braucht man nicht mit Schillers Questenberg zu zittern, daß »dieser Geist der allgemeine ist« — unsere ganze neuere kunsthistorische Literatur könnte darüber auch die ängstlichsten Gemüter beruhigen —, und darum dürfen wir uns ohne Gewissensbisse auch an den »Frivolitäten« dieses vom Verlage in schlechthin mustergültiger Weise ausgestatteten Buches erfreuen, dessen ganze Art, alles in allem genommen, am besten jene Worte charakterisieren, die sein Verfasser einem giorgionesken Cassonebilde des Paduaner »museo civico« widmet: es ist »sehr meisterlich, originell, amüsant und ohne alle Beschwerlichkeit . . .«

Emil Schaeffer.

Kunsthandwerk.

Erzeugnisse islamischer Kunst. Teil II. Seldschukische Kleinkunst. Herausgegeben von **Friedrich Sarre.** Mit 25 Tafeln und 38 Textabbildungen. Leipzig 1909. Verlag von Karl W. Hiersemann.

Der erste Teil dieser Publikation, »Metall«, erschien vor drei Jahren und behandelte katalogisch die orientalisch-islamischen Metallobjekte der Sammlung Sarre. Dieses neue Heft bietet eine zusammenfassende Darstellung der Objekte seldschukischer Kleinkunst, die sich zumeist in Konia befinden, und soll einer allgemeineren Betrachtung der Kunstgeschichte des Islam zur Unterlage dienen. Die Arbeit wird diesen Zweck m. E. erfüllen, schon wegen ihrer vielen guten Abbildungen. Was die wissenschaftlichen Erklärungen und Anmerkungen betrifft, so weiß sich zwar der Rezensent mit dem Verfasser im ganzen eins, variiert doch aber im Detail bisweilen und denkt auch anders über die Herkunft des »seldschukischen Stiles«.

Strzygowski hat in seinem »Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte« Sarre den Vorwurf gemacht, daß er den persischen Ursprung des seldschukischen Stiles nicht erkannt habe. Diesem Vorwurf ist Sarre in dieser Publikation nicht entschieden begegnet und hat auch sonst vermieden, auf dieses Problem einzugehen. Da nun anderseits mehrfach auf Beziehungen

zu persischen Werken der Kleinkunst hingewiesen wird, so muß diese Arbeit der Strzygowskischen Hypothese Vorschub leisten.

Es ginge über den Rahmen einer Anzeige weit hinaus, wollte man den Beweis einer gegenteiligen Ansicht umfassend begründen. Es sei daher nur auf die entscheidenden Punkte hingewiesen.

Die Werke der Kleinkunst bieten vor den Resten alter Architektur den Vorteil, daß man sie ohne Geschichtskonstruktionen betrachten und nach dem Augeneindruck klassifizieren kann. Stellt man so die Frage nach der Klassifikation des seldschukischen Ornamentes im 13. Jahrhundert, so wird man m. E. mit Notwendigkeit auf die nahe Verwandtschaft mit dem gleichzeitigen Ornament in Ägypten kommen müssen, während man nicht den fünften Teil so vollkommener Analogien für Persien finden möchte.

Ich halte mich in erster Linie an die Kunstwerke aus Holz, die Sarre in reicher Auswahl im Bilde bringt. Hier ist die Verwandtschaft mit ägyptischen Arbeiten zuweilen so groß, daß es wohl schon eines aufs Feinste gehenden Studiums des seldschukischen Ornamentes bedarf, um überhaupt einen Unterschied zu erkennen. Man betrachte Abbildung 24 mit dem Datum 1155 oder Abbildung 26, 27 von 1258.

Mit einigem Recht könnte man bei den Gebetnischen aus Fayencemosaik auf ihre persischen Schwestern hinweisen. Doch erkennt man gerade hier an der stilistischen Differenz, wie falsch man geht, wenn man die seldschukische Kunst vom 12. bis 14. Jahrhundert aus der persischen zu entwickeln sucht. Das Ornament bewahrt auch hier seine auf Syrien und Ägypten hinweisende geometrische Tendenz, und auch hier versagen die persischen Analogien.

Es gibt in der Geschichte nichts Absolutes; und so hieße es auch das Kind mit dem Bade ausschütten, wollte man überhaupt jeden Zusammenhang zwischen seldschukischer und persischer Kunst leugnen. So scheint mir dieser für die figürliche Sternfliese (Sarre Tafel 19) wahrscheinlich. Zwar kommen auch in Ägypten ähnliche figürliche Darstellungen auf Fayencen vor. Aber bei unseren Fliesen ist der Eindruck mehr persisch; auch die Technik ist nicht ägyptisch, wenn auch den ägyptischen Fayencen verwandter als den persischen. Wir haben es also hier mit einer selbständigen Fabrikation zu tun, aber mit einem Zeichner, der einer persischen oder mesopotamischen Malschule entstammt.

In Abbildung 10 gibt Sarre ein Steinrelief — Einhorn, eine Antilope verfolgend —, dem er eine hellblau glasierte persische Reliefliese mit einer ähnlichen Darstellung (Abb. 11) gegenüberstellt. Die Verwandtschaft in den Typen kann wohl nicht geleugnet werden; die stilistischen Übereinstimmungen gehen aber m. E. über das durch den Zeitstil Erklärbare nicht hinaus.

Bei der Reliefplatte mit Tierfiguren (Abb. 20, 21) scheint mir die Annahme einer früheren Entstehung für die Kehrseite mit dem Kreuz nicht wahrscheinlich. Es gibt doch auch manche Übereinstimmungen in der stilistischen Behandlung der beiden Seiten, und das Befremdende liegt mehr in der ungewohnten Darstellung. Das Relief ist wegen der Übereinstimmung mit ägyptisch-syrischen Arbeiten aus fatimidischer Zeit kaum später als ins 12. Jahrhundert zu setzen. Mir scheint, daß einer so späten Datierung auch für die »spätbyzantinische« Seite nichts im Wege steht. Ich habe zurzeit nur Analogien aus Mittel- und Südrußland zum Vergleich. Doch sieht man — um bei datierten Stücken zu bleiben — in der Uspenskij Kathedrale zu Wladimir bei Nishnij-Nowgorod ein Kreuz mit genau so gestaltetem, altertümlich-rohem Stufenberge. Da diese Kirche von Andrei Bogoljubskij (1169—1174) erbaut wurde, so steht auch unserer Datierung der Kreuzseite des obigen Reliefs ins 12. Jahrhundert nichts entgegen.

In einer zusammenfassenden Darstellung der Erzeugnisse seldschukischer Kleinkunst hätte vielleicht auch der seldschukischen Stoffe gedacht werden müssen. Wir sind glücklicherweise durch den im Museum zu Lyon befindlichen Löwenstoff mit dem Namen eines seldschukischen Sultans des 13. Jahrhunderts im Besitze eines vortrefflichen Ausgangspunktes für weitere Bestimmungen. Dieser Stoff weist durchaus die uns aus andern Kunstarten bekannten Charakteristiken des seldschukischen Ornamentes auf und ist deshalb für die Stoffkunde des islamischen Mittelalters von der größten Bedeutung.

Zusammenfassend sei über die seldschukische Kunst folgendes gesagt. Das seldschukische Ornament hat seinen besonderen Stilcharakter, der von der persischen Kunst unabhängig, aber der syrisch-ägyptischen sehr verwandt ist. Man wird daher bei einer allgemeinen Betrachtung der Kunst des Islams die seldschukische Kunst an die syrische anschließen müssen. Da aber durch die überwiegende Mehrzahl ihrer Monumente ein gemeinsamer charakteristischer Zug geht, so ginge man zu weit, wollte man von einem syrisch-ägyptischen Kunst*import* reden. Es besteht eben eine *innere* Verwandtschaft.

Bei Heyd, Levantehandel, findet sich am Ende des ersten Bandes eine Notiz, die hier im Auszuge wiedergegeben sei:

An der Südküste Kleinasiens wurde — wie dies bei allen seldschukischen Fürsten Kleinasiens das natürlichste ist — der stärkste Verkehr mit Ägypten gepflogen. Es war dies der natürliche Rückhalt zuerst gegen die mächtigen Mongolen, dann gegen die kühn aufstrebenden Osmanen. Andererseits freuten sich dessen die ägyptischen Sultane, die von Kleinasien Sklaven als Soldaten, Schiffsbauholz und Pech bezogen. Darum sagt Sanuto mit Recht: wolle die Christenheit dem Sultan von Ägypten seine Hilfsquellen

abschneiden, so müsse sie auch das türkische Kleinasien als Feindesland betrachten.

Ferner ebenda Seite 329: Kaufleute aus Syrien und Mesopotamien (Mossul) brachten, durch das Seldschukengebiet ans Schwarze Meer vordringend — oder über Trapezunt—, nach dem südlichen Rußland wollene und seidene Zeuge und Gewürze. Den umgekehrten Weg gingen feines Pelzwerk und Sklavinnen.

Seite 333: Über Konia ging die Verkehrsstraße von Syrien nach Konstantinopel, von Antiochien her.

Dies sind Exzerpte, die ich mir in einem andern Zusammenhange notierte und die sich bei systematischer Durchsuchung der Quellen sicherlich leicht vermehren ließen. Doch werden sie für unseren Zweck genügen.

Strzygowski mag mit seiner Hypothese für das frühere Mittelalter recht haben — was hier nicht zu untersuchen ist —; jedenfalls kann sie für die seldschukische Periode Kleinasiens nicht gelten, und später natürlich erst recht nicht.

Vollkommene Klarheit über die seldschukische Kunst wird allerdings erst zu gewinnen sein, wenn über die mesopotamischen Monumente der Zeit genügende Publikationen vorliegen, weil dann erst der syrische Kunstkreis feste Grenzen und darum feste Gestalt annehmen kann.

Es wäre sehr zu wünschen, daß Sarre das Material, über das er hier verfügt, auch bald veröffentlichte. Eine solche Publikation würde die vielfachen Anregungen der vorliegenden Arbeit in dankenswerter Weise steigern.

Wendland.

Dr. Viktor Roth. Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Mit 75 Abbildungen auf 33 Lichtdrucktafeln. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) 1908. Ladenpreis 14 M.

Als 104. Heft der »Studien zur deutschen Kunstgeschichte« hat Viktor Roth, dem wir schon die in demselben Verlage erschienenen Darstellungen der deutschen Baukunst und Plastik Siebenbürgens zu verdanken haben, diesen nunmehr auch eine eingehende Schilderung des siebenbürgisch-deutschen Kunstgewerbes folgen lassen.

Ein fast unbekanntes Gebiet wird weiteren Kreisen damit erschlossen. Denn die vom Vereine für siebenbürgische Landeskunde veröffentlichten Abhandlungen wurden bisher zu wenig beachtet, und die in Ungarn erschienenen bedienen sich der magyarischen Sprache, was ihre Verbreitung behindert. Und doch hat sich hier im äußersten Osten seit dem 12. Jahrhundert inmitten fremder Völker und sprunghafter Entwicklungen eine

kleine Kulturwelt für sich ausgestaltet und erhalten, ebenso bemerkenswert durch ihre selbständigen Leistungen wie in der Spiegelung fremder Vorbilder, die sie unter auswärtigen Einflüssen verarbeitete.

Es ist die eigentliche Volkskunst, die hier tonangebend bleibt. Fürstlicher Auftrag spielte keine Rolle. Aber Stadt und Land, Bürger und Bauer lernen von einander Kleidung und Schmuck und die Freude an der Farbe.

Noch heute webt sich die sächsische Bäuerin ihr Leinen selbst, und noch immer wird es mit eingewebten Mustern zumeist nach alter Überlieferung und Stickereien verziert, letztere zum Teil nach dem Vorbilde anatolischer Teppiche. Selbst in das Altargerät, wie in das Hermannstadter Kelchtuch von 1615, haben sich türkische Motive eingeschlichen. Seit dem 15. Jahrhundert bis zum Ende des 18. Jahrhunderts galt hier die Sitte, der Kirche orientalische Teppiche zu schenken; die schwarze Kirche in Kronstadt besitzt ihrer allein noch 116 Stück. Auch die Vorliebe für buntgefärbtes Leder zu Stiefeln, Pferdegeschirren, Gürteln und Feldflaschengehängen stand offenbar unter türkischem Einflusse. Von 1526 bis 1680 war ja Siebenbürgen ein türkischer Vasallenstaat. Da der Islam tönerne Gefäße bevorzugte, scheint die Annahme naheliegend, daß auch die Keramik Siebenbürgens davon ihren Nutzen zog. Leider bleibt uns V. Roth die Antwort auf diese wichtige, wenn auch schwer zu lösende Frage schuldig. Er weicht ihr aus, obwohl sie über die Grenzen Siebenbürgens hinaus von besonderer Bedeutung ist. Denn Siebenbürgen war seit dem Ausgange des Mittelalters das Einfallstor orientalischer Kunst.

Eine Besonderheit der siebenbürgischen Keramik, die Sgraffiten auf Kobaltglasur, finden dagegen eine sehr willkommene eingehende Schilderung; Roth schreibt sie in der Hauptmasse einem namenlosen Meister in der Zeit von 1780—1815 zu. Älter sind die von ihm als Nelkenkrüge bezeichneten, die bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückreichen. In Torenburg (Torda), das aber schon außerhalb des Sachsenbodens liegt, in Sommerburg und Draas befanden sich die Stammsitze der Töpfer, während eine eigentliche Faiencefabrik erst im Anfang des 19. Jahrhunderts in Kronstadt und zwar von dem Italiener Perotti eingerichtet worden ist. Porzellan ist in Siebenbürgen nie erzeugt worden.

Das Hauptgewicht legt deshalb V. Roth auf die umfassende Darstellung der Goldschmiedewerke, deren Blütezeit in das 16. Jahrhundert fällt. Die Zunftregulation von 1376 nennt noch keine Zunft der Goldschmiede, da sie ihr Gewerbe noch frei ausübten. Für die Hermannstädter hat sich die Regulation vom Jahre 1539 erhalten. Gerade unter den Goldschmieden war die Wanderung eine starke: Siebenbürger trifft man in Wien, Nürnberger dagegen, Krakauer, Stettiner und Halberstädter in Siebenbürgen. Die Arbeit gilt in erster Linie der Kirche. Als ältester Abendmahlskelch

wird jener in Markt-Schelken genannt, der dem Ende des 14. Jahrhunderts angehört. Der schon spätgotische des Stolzenburger Kirchenschatzes zeigt die hochentwickelte Technik der Filigranschmelzarbeit in trefflicher Weise, die zwar nicht ungarische Erfindung, aber schon im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts (sächsisches Kurschwert in Dresden um 1425) in Ofen geübt worden ist und sich nebst andern italienischen Anregungen auch nach Siebenbürgen verbreitet hat. Eine Eigenart siebenbürgischer Goldarbeit ist dagegen der Gürtel, wenngleich die ältesten erhaltenen Stücke nicht über die Mitte des 17. Jahrhunderts zurückreichen. Der Gürtel gehört zur Volkstracht der sächsischen Frau und wird in Kronstadt noch heute in alter Weise hergestellt. Die weltlichen Geräte der Renaissance stehen dagegen ganz unter dem Eindrucke der Nürnberger Ornamentstecher, deren Blätter ihren Weg bis in den äußersten Osten fanden. Der Hauptmeister des 17. Jahrhunderts ist der 1644 in Leutschau geborene Goldschmied Sebastian Hann, von dem sich noch 25 bezeichnete Werke nachweisen lassen.

Glücklicherweise hat ja der Reichtum der Kirchen an Kunstschätzen und der zähe, stammesbewußte Sammeltrieb vom alten, einst freilich weit größeren Vermögen dieses emsigen Volkes eine noch immer sehr stattliche Zahl alter Kulturzeugen (auch in Bronzeguß, Eisen, Kupfer, Zinn und Möbeln) in die Museen gerettet. Das Bruckenthalsche Museum, die Sammlung E. Sigerus und das Siebenbürgische Karpathen-Museum in Hermannstadt, die Sammlungen A. Resch und Julius Teutsch in Kronstadt, das Alt-Schäszburger Museum, das Siebenbürgische Museum in Klausenburg u. a. m. sind in Zeiten unverständiger Mißachtung wahre Horte für das stark entwickelte, bisher zu wenig geschätzte Kunstgewerbe Siebenbürgens gewesen. Der Verf. hat aus ihren reichen Beständen, dann aus der Rüstkammer des Hermannstädter Rathauses und den Kirchenschätzen der evangelischen Gemeinden von Meeburg, Groß-Schenk, Heltau, Kreisch, Marktschelken, Stolzenburg, Klein-Schelken, Deutsch-Kreuz, Mediasch, Birthälm, Hermannstadt u. a. 75 gute Lichtdruckabbildungen von den merkwürdig becherförmigen Taufbecken, von Rüstungen und Geschirren aus Kupfer und Zinn, dann namentlich von den zahlreichen Abendmahlskelchen und -kannen, Leuchtern, Pokalen und Zunftbechern, Kleiderhefteln und Gürteln, den Bauernfaiencen und Ofenkacheln, Bauernstuben, Stickereien und Kleidungsstücken in lehrreicher Auswahl gegeben, die einen trefflichen Überblick gewährt.

Es ist nur zu wünschen, daß es Viktor Roth vergönnt sein möge, als Abschluß seiner dankenswerten Untersuchungen uns bald auch eine Geschichte der siebenbürgischen Malerei zu bescheren.

Brünn. *Julius Leisching.*

INHALT.

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, München, Alte Pinakothek

zu adressieren.